

EL TERCER UMBRAL.

ESTATUTO DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN LA ERA DEL CAPITALISMO CULTURAL

JOSÉ LUIS BREA



El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural.

José Luis Brea

Redactado 2000-2003

Primera edición como libro impreso, 2004

Editorial CENDEAC, Murcia.

ISBN 84-95815-37-0

Segunda edición revisada como libro impreso, 2008

Editorial CENDEAC, Murcia.

Imagen cubierta: *Casting*, 2000, Joao Onofre

La presente edición en formato PDF se publica como copia de autor para descarga libre

joseluisbrea.net/ediciones_cc/3rU.pdf

Publicada en Julio 2009 bajo licencia Creative Commons

creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/



INDICE

EL TERCER UMBRAL. ESTATUTO DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN LAS SOCIEDADES DEL CAPITALISMO CULTURAL

LA OBRA DE ARTE Y EL FIN DE LA ERA DE LO SINGULAR

<NUEVOS*DISPOSITIVOS_ARTE> TRANSFORMACIONES DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN LA ERA DEL CAPITALISMO CULTURAL ELECTRÓNICO

EL NET.ART Y LA CULTURA QUE VIENE

GLOBALIZACIÓN Y HERMANDAD: REPENSANDO LO COMÚN

ONLINE COMMUNITIES: COMUNIDADES EXPERIMENTALES DE COMUNICACIÓN EN LA DIÁSPORA VIRTUAL

FÁBRICAS DE IDENTIDAD (RETÓRICAS DEL AUTORRETRATO)

TODAS LAS FIESTAS DEL FUTURO. CULTURA Y JUVENTUD (S. 21)

LO HAS VISTO YA TODO, NO HAY NADA MÁS QUE VER... (SOBRE “BAILANDO EN LA OSCURIDAD”, DE LARS VON TRIER)

APÉNDICE: REDEFINICIÓN DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS (S. 21)

EL TERCER UMBRAL. ESTATUTO DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN LAS SOCIEDADES DEL CAPITALISMO CULTURAL

Nadie pensaría que la condición del artista en una historicidad dada podría ser ajena a la organización en su contexto de la esfera del trabajo. Ese elemental principio –en realidad muy escasamente aplicado en los estudios artísticos y culturales- es seguramente la idea motriz del conocido texto benjaminiano del “autor como productor”¹. Aplicándolo, resulta posible pensar al autor-artista *al lado* del trabajador cualquiera, sin asignarle verticalidad orgánica o jerarquía funcional alguna: sin colocarle ni en el papel de guía orientador del proceso histórico ni en el de paternal productor de ideología que al trabajador material le correspondería, únicamente, consumir. Se trata de analizar cómo los distintos modos del trabajo en cada epocalidad resuenan entre sí, formando “sistema” o episteme, entrando *en constelación*.

Partiendo de esta idea básica, mi propósito es proponer una sucesión sintética de articulaciones cruciales que desde mi punto de vista recorren y deciden el desarrollo del arte que hemos llamado contemporáneo, basándola no tanto en la localización de cortes estilísticos o formales cuanto en su relación a las transformaciones de la esfera del trabajo y la producción, y cómo ellas determinan algunas demarcaciones significativas en la especificidad del campo de las prácticas culturales, por un lado, y en su relación con los modos y figuras del imaginario social, con las expectativas emancipatorias de la ciudadanía y la construcción colectiva de las formas del “espíritu objetivo”, por otro.

Mi interés al establecer esta periodización no será entonces histórico o arqueológico, sino principalmente *diagnóstico*. No me interesa tanto ofrecer –dicho de otra forma- una lectura universalista y panorámica del pasado reciente de las prácticas artísticas cuanto una aproximación genealógica y dimensionada a la propia problematicidad del presente. Así, me demoraré lo menos posible en la puntuación de esas constelaciones constitutivas de historicidades ya pasadas –y por lo tanto intuitivamente fáciles de situar- para poner mi mayor énfasis en la cartografía urgente y provisoria de esa otra *constelación presente* que como sujetos de acción y pasión en este campo de la visualidad nos concierne todavía. Dicho de otra manera, insistiré menos en la caracterización de los dos primeros estadios

¹ Walter Benjamin, “El autor como productor”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, Ed. Akal, Madrid. 2001.

que en el esbozo del tercero, por venir, y en el señalamiento de la problemática que afecta a su espacio como lugar de transiciones y escenario de una evolución todavía indecida y por tanto “en curso”, intervenible.

Es por ello en efecto que el título nombra no un tercer *estadio* ya estabilizado, sino el umbral que hacia él conduce, el espacio definido por la criticidad de una situación transicional, de cambio, cuyo destino final no es en todo ajeno a las decisiones y sobre todo la acción que realice el conjunto de los actores implicados en estas prácticas de comunicación y producción simbólica desplegadas en el ámbito del significante visual.

Primer estadio: la era del *capitalismo industrial*

No sería difícil establecer una correlación entre el proceso de transformación de los modos de producción que afecta al mundo en el período de desarrollo del capitalismo industrial y el modo de trabajo y función que adopta el artista en el período de las primeras vanguardias. Si al paso de la transformación de los modos de la economía y la producción que trae el capitalismo en su fase de desarrollo industrial corresponde un proceso casi generalizado de taylorización fordista del mundo, que implacablemente convierte a la fábrica en el modelo generalizado de organización de los mundos de vida, las transformaciones consiguientes en la esfera de lo simbólico reclaman del artista un nuevo posicionamiento, distanciado del pasivo papel de ilustrador de los ideales de la clase burguesa que hasta ese momento se le asignaba, viéndose prioritariamente llamado a producir los pequeños bibelots que habrían de poblar sus claudicantes interiores. Así, el artista encontrará el modo de posicionarse al lado del nuevo sujeto emergente no sólo desde la exterioridad de su propia práctica –es decir, en la toma de posición manifestada en sus actuaciones en tanto que ciudadano- sino incluso en su propia inmanencia, en el interior mismo de su praxis como productor intelectual, cultural.

Desde luego que la aparición de modos mecánicos de la reproducción va a favorecer ese proceso de “reverberación” entre los modos dominantes de la producción industrial y los modos emergentes del trabajo del artista, pero lo cierto es que esta resonancia entre el proceso generalizado de industrialización de la producción y el que tiene lugar en cuanto al “trabajo artista” resulta apenas perceptible en los resultados directos del quehacer del creador, todavía rendido al modo de producción manual-artesanal –salvo, quizás, en el ámbito ortodoxo del paradigma productivista ruso o en algunos desarrollos efectivos aplicados en el contexto de un racionalismo funcionalista a ultranza (por ejemplo en el contexto de una industrialización aplicada a las artes como la que desarrolla la Bauhaus). Donde sin embargo esta correlación entre industrialización de la producción y del trabajo artístico resulta sin ambages perceptible es en el desarrollo de las mediaciones –la aparición de los sistemas de reproducción mecánica permiten el desarrollo de las revistas ilustradas, por ejemplo- y sobre todo en la aparición de nuevos medios organizadores de modos “masivos” de la recepción, propiciadores de modos de la percepción “simultánea y colectiva”. Resulta claro que me refiero principalmente al cine, pero es preciso tener en cuenta aquí también cómo en cuanto a la percepción de las tradicionales artes de la recepción individualizada –como la pintura- comienzan a explorarse los potenciales que

vendrán a hacer posible su difusión y recepción colectiva, en un sentido al que la eclosión de los museos de arte contemporáneo no es ajena. Tanto casi como en las mediaciones estructuralmente orientadas a la recepción “simultánea y colectiva”, estos dispositivos de apoyo propician que unas prácticas originariamente nacidas para, exclusivamente, ornamentar los contornos individualizados de los modos de la sujeción singularizada diseñados por el proyecto cristiano-ilustrado, vayan poco a poco redefiniendo sus destinatarios, y con ello su mismo destino. Poco a poco, va cumpliéndose para ellas ese giro que, como dijera Benjamin, “denota en el ámbito plástico lo que en el ámbito de la teoría advertimos como un aumento de la importancia de la estadística”. A saber, y con sus propias palabras, “la orientación de la realidad a las masas –y de éstas a la realidad”².

Cómo la aparición de esos medios multitudinarios permitiría una reapropiación por los “nuevos sujetos de la historia” de su propia narrativa podría ser la gran pregunta, una que a sus maneras diferenciadas se hacen Eisenstein o Brecht, pero lo cierto es que la utopía de una comunidad de comunicación en que receptores y emisores –los relatores y los consumidores de los relatos simbólicos, fundacionales, constitutivos de socialidad-coincidan, queda muy lejos aún, por más que algunos sueños de experimentación permitan por vez primera acariciar su sueño. En su ausencia, el lugar que inexorablemente le corresponde ocupar al productor simbólico se encuentra estructuralmente desgarrado, segregado del *mundo que hay*, frente al que necesariamente su posición se define como antagonica. La división entre el trabajo productivo (depositado en efecto en las estructuras del proceso industrializador) y el inmaterial (el trabajo simbólico productor de los grandes relatos e imágenes) es todavía un hecho, de tal modo que el productor simbólico se ve forzado a actuar antagonicamente, como una especie de “traidor de clase” que –en un juego que ha sido caracterizado como de “mecenasgo ideológico”- viene a asumir el encargo de producir y defender relatos y valores frontalmente contrarios a los de la clase a cuyos aparatos debe cuando menos su propia formación, si es que no su posición social efectiva en el mundo.

Lo cierto es que la estructura separada de la producción material y simbólica sirve muy bien a ese efecto, toda vez le permite al artista exhibir una distancia crítica –o cuando menos retórica, pero en cualquier caso cargada de potencial persuasivo- con respecto a los aparatos de poder y al registro económico-productivo. Escondido tras la figura del bohemio que rechaza (simbólicamente, al menos) participar en la organización efectivamente existente de los modos de producción, ese posicionamiento le permite revestir su práctica –de “rechazo” en el orden lingüístico, propiamente cultural- de un grado satisfactorio de credibilidad. Pero ello sobre todo gracias a la efectividad con que logra desarrollar una codificación global de transgresión, de contraley y contradiscurso. Para su fortuna, se encuentra frente a un campo tensamente normalizado, el de la Academia, que fija convenciones y estructuras marcadamente rígidas, y ello le permite con relativa nitidez –debida al contraluz flamante que le ofrece un fondo de contraste tan formalizado-

² Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1999.

desplegar su propio orden de discurso bajo la apariencia no de una convención específica y nueva, sino justamente de una contraconvención, de un contradiscurso.

Es a partir de ello que naturalmente el programa de la vanguardia se desarrolla como una dialéctica negativa, como una estética de la disonancia, hablando ya desde la virulencia provocadora del antiarte ya desde el silencio desgarrado de la melancólica inconciliación con *lo que hay*. Gracias al distanciamiento que esa retórica antagonista prefigura, el artista de vanguardia estrecha su lazo asociativo con una época de la que, en el fondo, difícilmente participa: ni asume ni puede asumir en todo su alcance el proceso de industrialización de los medios de producción ni el proceso de “proletarización” de la cultura que en ello se inicia. Sin embargo, en la contundencia de su expresión negativa se prefigura como crucial compañero de viaje: la suya comparece en el horizonte de una “constelación cambiada” –con respecto al mundo que es. No como una ideología enunciada –o como un programa de salvación del mundo- sino sobre todo como un poderoso contradiscurso –como una disposición deconstructiva- que desmantela y debilita los potenciales de afirmación que supuestamente sostienen y expresan el mundo establecido.

Merced a su eficacia, un programa que refiere su criticidad preferentemente al orden inmanente de su campo lingüístico se constela adecuadamente con un proceso de transformación de los mundos de la producción y el trabajo (un proceso del que apenas participa sino por el ejercicio de un distanciamiento *casi meramente retórico* de los aparatos productivos) y logra aparecer como creíble compañero de viaje de un horizonte históricamente estallado de reclamo de los derechos de la plena igualdad ante los procesos de transformación de las formas de organización de la gobernanza social y política –y por extensión de los propios medios de producción. La correlación inestable, pero sostenida, de esa triple coordenada –entre el desarrollo del capitalismo industrial, la estética antagonista, y el progreso de un reclamo de los derechos de la igualdad- define para el espacio de desarrollo de las prácticas de producción simbólica desplegadas en el ámbito de la visualidad un *primer estadio*, fácilmente identificable con el horizonte de las vanguardias clásicas.

Segundo estadio: El *capitalismo de consumo* y las revoluciones culturales

El mantenimiento del programa antagonista se complejiza enormemente cuando la propia dureza del “horizonte de contraste” decae. La rigidez normativa de la Academia acaba por ceder y su conjunto de códigos, tanto formales como “morales”, resulta muy pronto pulverizado, de tal forma que el artista de la transgresión se queda muy pronto sin negatividad “contra” la que definirse, sin “burguesía a la que epatar”. Al contrario, ella se convierte muy pronto en su más entusiasta protectora al tiempo que la propia retórica de la transgresión tiende subrepticamente a estabilizarse en *nueva norma*. El contradiscurso de la vanguardia se transfigura sutilmente en modelo y hegemonía, convirtiéndose en ley tácita. Merced a ello, el perfil del horizonte de contraste se desdibuja, y el trabajo “transgresor”, antagonista, se ve forzado a redefinirse, a recodificar su práctica.

La adopción de una dialéctica antitética, de la autonegación, va a ser el paradójico sendero que en esa dirección la práctica se verá forzada a recorrer. Lo que evita que él sucumba demasiado pronto en vía muerta es un hallazgo sutil pero crucial que permite desplazar el horizonte de la criticidad: ésta ya no se dirigirá preferentemente a la interioridad lingüística de la obra producida, a la especificidad autónoma del propio signo artístico –cuyos códigos formales, sintácticos y semánticos ya habrían sido desbaratados por la práctica de las primeras vanguardias–, sino a su “periferia”, a su “parergon” (en expresión derridiana³). Dicho de otra manera: a todo el conjunto de dispositivos que “rodean” y enmarcan la obra y desde esa exterioridad deciden y producen su efectivo valor estético, su lugar social. La autocrítica y el autocuestionamiento hacen derivar así el lúcido programa de sustitución crítica de la obra por el análisis de su lenguaje –lo que parecía el destino implacable y condensado de una paralogía antitética– hacia un programa de crítica y cuestionamiento global de las mediaciones, del conjunto de dispositivos y agencias sociales que desde su exterioridad construyen a la obra de arte como tal, como lo que llega a ser.

De esa forma, el “fondo de contraste” se desplaza. Deja de tenerlo en una Academia que ya no impone ni normaliza (sino con la debilidad de una especie en trance de extinción) para reconocerlo en una estructura que emerge y se asienta con fuerza y fulgor propio en la sociedades del capitalismo de consumo: la industria cultural. Ella sí que ostenta entonces enorme fuerza impositiva, constituyéndose en poderoso dictador de valores y hegemonías en todo el campo de las prácticas culturales. Será por tanto frente a ella que cualquier dialéctica antagonista habrá de recodificarse, abandonando las expectativas espurias de un programa de transgresión –que carece ya de la normación formal e incluso de un código moral fuerte de valores establecidos contra la que ejercerse– para poner en juego una dinámica crítica de cuestionamiento y puesta en evidencia de los mecanismos mediante los que unas u otras prácticas se constituyen en hegemónicas. La práctica crítica se decide así como fundamentalmente crítica de la industria cultural, y el ejercicio de su resistencia –no ya transgresión– se ejerce principalmente contra las determinaciones de hegemonía que ella decide –y los códigos e intereses a los que da cobertura– negociando entonces su dinámica de negación en relación al tiempo –y también, todo hay que decirlo, en proporción al éxito. Pasado aquél, o logrado éste, la “recuperación” por la industria acaba siempre por cumplirse, si bien el ejercicio efectivo de una previa recusación crítica opera como salvoconducto de admisión requerido. De este modo, la dinámica antagonista característica de la primera vanguardia desemboca en un juego un poco trampeado de tensiones de negación y absorción en el que las propias armas de recusación terminan entregadas en manos del enemigo (según una imagen que gustaba de usar Debord) como testimonios de rendición, trofeos cautivos al disidente recuperado.

Semejante juego paralógico sólo puede realizarse en el espacio de una sobreproducción sostenida, en el marco de las llamadas “sociedades de la opulencia”. En un contexto –dicho de otra forma– de “capitalismo de consumo” con un sector servicios enormemente crecido y con grandes excedentes de beneficio, a cuya sombra crecen de manera simultánea la nueva industria cultural y un sector público saneado, capaz de asumir ante el ciudadano no sólo

³ Ver al respecto Jacques Derrida, *La verdad en Pintura*, ed. Paidós, Barcelona, 2001.

las más elementales y primarias tareas asistenciales, sino incluso aquellas que pertenecen, más allá, al orden de un cierto bienestar. La generación de riqueza no depende ya ni única ni prioritariamente del desarrollo y la optimización de los recursos productivos, sino, y sobre todo, de la extensión y asentamiento de potentes mercados de consumo abiertos más allá de los bienes de necesidad e implementando el desarrollo de sectores cada vez más amplificadas de *consumo suntuario*. Como es evidente, la industria de la cultura y el entretenimiento crece abrigada en ese contexto, contribuyendo a la emergencia de las que se han descrito como sociedades del espectáculo, una emergencia en nada ajena al grado alcanzado “de acumulación de la mercancía” (según la definición debordiana⁴). Las formas dominantes de la alienación –y en ese sentido el análisis de Debord sigue siendo impecable– se desplazan desde el ámbito del trabajo al del consumo, al del ocio administrado. Y consiguientemente también se desplazan las formas de la lucha, siendo así que el propio espacio de las prácticas de producción simbólica, la cultura, se convierte en arena principal de confrontación y conflicto. A la vez que en su espacio se asienta una poderosa industria –iniciándose el camino de una colisión de registros de la producción que como veremos va a resultar crucial– el terreno de la cultura y su consumo se convierte en prioritario espacio de confrontación política, la revolución se vuelve “cultural”.

Si la primera oleada de luchas revolucionarias se había fijado en la posesión de los medios de producción, ésta segunda extiende el campo de batalla a nuevos terrenos en los que la participación del productor cultural ya no va a resultar extraterritorial, luchas en las que no va a verse impelido ni al “mecenazgo ideológico”⁵ ni a la “traición de clase”. En cierta forma, el nuevo sujeto revolucionario de estas luchas va a ser directa y naturalmente aquella “clase ociosa” descrita por Veblen⁶ a la que, en un contexto de separación funcional todavía intocado entre las esferas de la producción económica y simbólica, pertenece de *facto* el productor cultural, ajeno aún a las dinámicas principales de funcionamiento del aparato económico-productivo.

Desde esa distancia funcional, la “extensión del campo de batalla” va a abrirse en tres nuevos escenarios de “acción revolucionaria” en los cuales el productor cultural va a encontrarse directa e inmediatamente implicado, no ya como “compañero de viaje” sino como “actor directo”. El primero tiene que ver con el rechazo explícito al modelo de sobreproducción e incitación al consumo suntuario (característico de esta fase de

⁴ “El espectáculo es el capital en tal grado de acumulación que se ha convertido en imagen” en Guy Debord, *La Sociedad del Espectáculo*, ed. Pre-textos, Valencia, 1999.

⁵ Hal Foster, comentando el artículo benjaminiano en “El artista como etnógrafo” incluido en *El retorno de lo real*, ed. Akal, Madrid 2001. Aprovecho a reconocer la deuda que este capítulo mantiene con la reflexión fosteriana, particularmente con la contenida en el capítulo “For a concept of the Political in Contemporary Art” incluido en *Recodings*, Bay Press, Seattle, 1985. Con ocasión de un seminario sobre su obra celebrado en Barcelona, tuve oportunidad de contrastar con él su modelo “recodificación” de lo político en dos periodos frente a la posibilidad de considerarnos avanzando a uno tercero. De aquella conversación surgió la idea inicial de la que es fruto este texto.

⁶ Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, México, FCE, 1974

capitalismo avanzado) desde su misma base, es decir desde el rechazo a la sobretasa de trabajo que constituye su motor (sin duda en este rechazo está haciendo síntoma la redefinición del trabajo que está en curso y veremos hacer eclosión en el tercer estadio). El horizonte del “*rifusso del lavoro*” que marca el inicio de una política postfordista, es recogido tanto desde las filas de una izquierda radical *postobrerista* (la consigna es del primer Toni Negri) como desde las de un aplicado activismo artístico (como en la propuesta situacionista de “abolición del trabajo alienado”). Las barricadas de Mayo del 68 son testigos de una lucha generalizada contra un sistema basado en la sobreproducción y el consumismo, y su revuelta –aliada de las de los movimientos estudiantiles y neolibertarios que sacuden las sociedades avanzadas- apunta al derribo de tal sistema de organización de los mundos de vida y su sustitución por otro en que la reducción del tiempo del trabajo venga aparejada a la extensión no de una colonización del tiempo de ocio por el del consumo, sino por la profundización en las dimensiones creativas de la actividad. El carácter “revolucionario” de la práctica artística, como modelo de “no trabajo” creativo, resulta evidente e inmediato, y la alianza de los movimientos *beat* o neoconceptual, o las proclamas de Beuys, Fluxus o la propia Internacional Situacionista con las diversas organizaciones políticas no es esta vez una alianza forzada entre ajenos que desean caminar juntos, sino una concordancia de objetivos y procedimientos, casi, entre idénticos.

Que las nuevas izquierdas florezcan como movimientos de revolución cultural –y viceversa- no es esta vez una coincidencia. Tanto más cuanto que, en cierto sentido, el objetivo final de esta revuelta es también en última instancia transformar (conscientemente, decía el situacionismo) la forma misma de la experiencia, la vida cotidiana: propiciar su enriquecimiento e intensificación. El cuestionamiento del consumismo y el mundo del trabajo no es únicamente ahora un cuestionamiento abstracto del sistema de reparto de la riqueza: es también y antes que nada el cuestionamiento de la “pobreza de experiencia”⁷ –para volver a una expresión de Benjamin- y de la “miseria” de espíritu que de su imperio se sigue.

Al respecto, el segundo escenario en que esta oleada de luchas se proyecta es crucial: el que concierne a la organización del deseo y la vida de los afectos. La revolución de las economías libidinales –la revolución sexual de los años sesenta- no es en ese sentido una anécdota o un programa suplementario: el sistema que mercantiliza el mundo asienta su eficacia justamente en su poder de regulación exhaustiva de las economías del deseo, cuyas fuerzas son derivadas, por la mediación del ordenamiento simbólico, a la propia esfera de la mercancía. El asentamiento efectivo del capital se produce tanto por la apropiación de las fuerzas productivas como por la imposición de líneas de código que saturan y someten a las del deseo, y por lo tanto el trabajo revolucionario referido a la transformación de las estructuras libidinales y de organización de la vida de los afectos es fundamental. En este punto la reflexión deleuziana desarrollada en el *Antiedipo* es clave: no hay trabajo revolucionario sin la subversión de las estructuras que capturan y someten los flujos del deseo. El capital es simultáneamente un modo de organización de las relaciones de

⁷ Véase al respecto Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza” , en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1999.

producción y de regulación de la vida de los afectos, y la correlación de ambos apunta en todo caso a la mediación de un tercer registro: el de la representación. Y ése será en efecto el tercer escenario en el que en esta segunda oleada revolucionaria encontrará proyección el “trabajo artista”. Siendo el espacio de la representación el registro que media las relaciones del imaginario con lo real –del deseo con las figuras sobre las que éste se fija- el trabajo que sobre su crítica pueda realizarse es fundamental, tanto más cuanto que es también en su espacio donde circulan los arquetipos que fijan las formas de la subjetivación. Todo el trabajo revolucionario en esta segunda oleada de luchas tiene entonces en los procesos de crítica de la representación su epítome, y como es obvio el lugar del trabajo artista –entendido como trabajo productor de representaciones y articulador por su mediación de las intensidades afectivas, es decir un trabajo doblemente productor de signo y deseo- tiene en ese nuevo teatro de la acción revolucionaria una importancia crucial. Sin duda, además, la “recodificación” del sentido de su tarea en esta fase avanzada del capitalismo de consumo va a señalar muchas de las direcciones en que ella evolucionará en la siguiente fase, esa frente a cuyo acaecimiento nos encontramos.

Antes en todo caso de internarnos en su presentación, querría igualmente fijar su cartografía apresurada por relación a la misma triple coordenada: sólo que el horizonte de contraste se ha desplazado ahora del *modelo academia* a la industria cultural, la organización del trabajo desde el propio del capitalismo industrial al de consumo y la forma de las expectativas de revolución y reclamo ciudadano desde la primera oleada centrada en la lucha por la igualdad y la propiedad de los medios de producción a esta segunda en que el campo extendido de batalla se proyecta en el rechazo del trabajo, la regulación de las economías del deseo y la crítica de la representación. Puede que esta vez no resulte tan evidente, pero nos atrevemos de nuevo a sugerir que la correlación sostenida de esa triple coordenada define esta vez, para el espacio de desarrollo de las prácticas de producción simbólica desplegadas en el ámbito de la visualidad, un *segundo estadio*, identificable esta vez con el horizonte de las *neovanguardias*.



Cartografía rápida de la evolución del arte contemporáneo, en relación a sus horizontes de contraste, los modos dominantes en la esfera de la producción y el ámbito de reclamo ciudadano de derechos.

Tercer umbral - primera coordenada: la era del *capitalismo cultural*

La entrada del capitalismo contemporáneo en una nueva fase tiene lugar al producirse la colisión sistémica entre los registros de la economía y la producción simbólica, entre el sistema económico-productivo, en general, y el subsistema de las prácticas culturales y de representación. En términos antropológicos puede decirse que esa convergencia de registros constituye un acontecimiento inédito: la separación funcional entre el registro de la producción de riqueza y el trabajo simbólico era seguramente una constante las sociedades humanas. La actividad productora de los relatos y símbolos que generan procesos de reconocimiento e identificación colectiva, induciendo a su través la misma institución fundacional de la socialidad a que se refieren, se produce tradicionalmente al margen del trabajo ordinario, de su proyección en el tejido económico-productivo y las actividades materiales productoras de riqueza. Esta separación suele ser incluso perceptible en términos de “división del trabajo”: las castas consagradas a la producción simbólica se encuentran habitualmente “liberadas” de participación en el “trabajo productivo”, sea cual sea la naturaleza de éste. No entraré aquí a analizar la funcionalidad antropológica de esa división ni hasta qué punto ella implementa una eficiente estructura de poder (en tanto el grupo hegemónico se asegura su mantenimiento y control) como constituyente del mismo lazo social, puesto que lo que en este punto me interesa es únicamente atender al crucial momento de la historia en que su colisión funcional se produce –y sobre todo valorar sus

efectos sobre el ámbito que nos interesa, de las prácticas de producción simbólica en el espacio de la visualidad.

Dicha “colisión funcional” ocurre por culminación cumplida de un doble movimiento recíproco: el que trae la cultura hacia la economía, a partir del creciente desarrollo de una industria cultural que viene poco a poco convirtiéndose en uno de los más poderosos sectores de crecimiento en las economías actuales, y el que en la dirección contraria aproxima la economía hacia la cultura, haciendo que ella se arroge los caracteres tradicionalmente asignados únicamente a las prácticas culturales –es decir, todos aquellos que tienen que ver con el poder de *invertir identidad* (producir sujeción, efectos de reconocimiento, socialidad, diferenciación, etc). Por la importancia que ello tiene en relación a las *prácticas productoras de visualidad* de las que en última instancia queremos tratar aquí, creo que es importante añadir que tal absorción de potenciales de simbolicidad se produce por la propia “espectacularización” de la economía (y en ese sentido, de nuevo, los análisis de Debord son lúcidamente anticipadores). Dicho de otra manera: por la vinculación que los procesos de mercantización contemporánea establecen con el registro mediático de lo visual, por la vía principal de la publicidad. Es precisamente gracias a esa potentísima asociación de economía e *imagen técnica* que en nuestra época estamos viendo aumentar desorbitadamente lo que ha sido llamado “el poder de las marcas”⁸: un poder en última instancia simbólico del que se ha cargado el propio registro de la economía. El poder de invertir identidad, de distribuir relatos e iconografías fundantes (de socialidad, de sujeción), objetos de reconocimiento recíproco y diferenciación, de articulación de formas de comunidad y subjetivación. La adquisición de este poder por parte de la mercancía –que, insisto, nunca hubiera sido posible si no se hubiera producido el proceso de *espectacularización de la mercancía* que la extensión del dominio de los media hace posible- coincide en el tiempo con la decadencia creciente de las viejas Grandes Máquinas productoras de identidad –el estado, la religión, la familia, la patria, la etnia, la clase, el género- y ello sobre todo debido al aumento espectacular de la movilidad característica de las nuevas sociedades. Movilidad de todo orden –social, geográfica, económica, afectiva o de creencias- que en primer lugar obedece a los grandes flujos migratorios y de información inducidos por el proceso de Globalización, pero también al carácter enormemente dúctil de los nuevos tejidos sociales, incluso a la propia movilidad crecientemente inestable de los mercados de trabajo y formación. En ese contexto de pérdida creciente del potencial simbólico por las viejas máquinas bioterritoriales se acrecienta enormemente el adquirido por los nuevos operadores de simbolicidad proyectados desde la circulación de la mercancía y su asociación a mecanismos de *alta visibilidad*. La frágil ecuación que ello define –la gran “cantidad de identidad” que desplaza contra la poca que induce- determina lo que llamaríamos el principio arquimédico de este nuevo capitalismo, cuya línea de flotación se verá necesaria y constantemente amenazada –entre otras cosas por el constante acoso de proyectos fundamentalistas, dispuestos siempre a aportar relatos fundacionales cargados de un alto potencial investidor de identidad, allí donde los microdispositivos de identificación soportados en las operaciones de mercantización espectacular por los operadores económicos revelan su mísera inconsistencia.

⁸ Al respecto, véase Naomi Klein, *No Logo*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001.

Pese a todo, el futuro del proceso (de decadencia de las máquinas bio-texto-territoriales y su reemplazo por los nuevos agenciamientos vinculados a la difusión de la mercancía) está asegurado y ello por cuanto dicho movimiento –de la economía a la cultura- viene a coincidir y se compone con un proceso simultáneo de gran crecimiento y desarrollo de las “industrias culturales”, devenidas ahora gigantizadas industrias del entretenimiento, el “ocio cultural” y el espectáculo (sobre todo gracias a su presencia en las redes de distribución medial). La confluencia de este poderoso gran sector de las industrias culturales con los igualmente magnificados de la información y las comunicaciones (y el proceso histórico de fusiones de las grandes industrias de los tres sectores que se produce durante los años noventa es crucial) dará lugar al nacimiento del más importante y desarrollado sector –un cuarto sector podríamos decir- llamado no sólo a constituirse como el más importante generador de riqueza (todos los escenarios prospectivos coinciden en señalarle como el sector con más proyección en las sociedades del conocimiento) en el siglo 21 sino, y a la vez, en la más potente operador simbólico que la humanidad ha conocido –en términos de eficacia estadística cuando menos. Tanto que al mismo tiempo que podemos hablar de una fase diferenciada de “capitalismo cultural” (toda vez que en él es la producción y distribución de simbolicidad el nuevo gran motor generador de riqueza) debemos referirnos a la constelación de industrias que se asientan en su potencial como “industrias de la subjetividad” –puesto que su rendimiento mayor se produce precisamente en los términos de un “invertir identidad”. Con su emergencia y consolidación, esa colisión funcional de las esferas de la economía y la cultura es un hecho ya insoslayable –y, debemos añadir, tremendamente amenazador.

Escolio: La transformación de la esfera del trabajo. Los Know-workers

Al paso de esa gran transformación ocurre otra de no menores consecuencias para el espectro de las prácticas artísticas: la de la esfera del trabajo. Si ya la colisión de las esferas simbólica y económica deja sin lugar propio (separado) a unas prácticas que todavía se presumen como ocurriendo básicamente al margen de la actividad productora de riqueza, integrada en la cadena de valor y el tejido económico-productivo, esta transformación de la esfera del trabajo va a contribuir a difuminar definitivamente esa fantasmagoría interesada, y ello por cuanto supone una homologación generalizada de los modos de la actividad productiva. La nueva definición del trabajo no puede ya restringirse a la actividad material productora de mercancía, sino que su reconocimiento ha de extenderse –y en medida no menos importante- al trabajo inmaterial, a una actividad que lejos de desembocar en la fabricación específica de productos distribuibles en escenarios de mercado apunta en cambio a la puesta en circulación de puros efectos de información, de meros contenidos (inmateriales) de conocimiento. Surge y se afianza así un nuevo modo del trabajo cuyo sentido no es ya responder a las necesidades materiales básicas, sino fundamentalmente alimentar las demandas de la ciudadanía en el ámbito de la vida psíquica: satisfacer nuestras expectativas de sentido y emoción, de concepto y afecto. Es por ello que las dos dimensiones básicas de este trabajo inmaterial (y uso la expresión buscando la resonancia que pueda tener con la noción freudiana de “trabajo del sueño”) son la intelectual y la intensiva, el trabajo conceptual y afectivo, la producción de ideas y la de efectos movilizados de afección, de cargas dinámicas que acrezcan o hagan decrecer nuestra

potencia de obrar, el tamaño (digamos) de nuestra vida psíquica, su densidad, fluidez y consistencia.

La definición de las nuestras como “sociedades del conocimiento” reclama en todo caso que la vertiginosa circulación en ellas de contenidos de información y, en general, efectos de significancia materiales o inmateriales asegure potenciales de recepción crítica que, como tal, contribuya a intensificar en una u otra medida los modos de experiencia y –por continuar utilizando descriptores spinozistas, ya que nos movemos en el marco de una teoría fluídica de los afectos- favorezca el aumento de la capacidad de obrar por parte de las unidades de acción y experiencia: produzca *sujeción*, potencie efectos de *identidad*, dicho de otra manera. Sólo en esa medida la descripción de *sociedad del conocimiento* será ajustada. En efecto, si la mera circulación de la información (y su gestión y organización) asegura y concentra, según defienden los analistas, el fundamento del crecimiento económico de las sociedades actuales, sólo cuando en su aproximación el receptor consiga una asimilación crítica podemos con rigor hablar de conocimiento –y por extensión nombrar a las actuales como tales *sociedades del conocimiento*. Dicho de otra manera: no en la medida en que el tratamiento de la información es fuente en ellas únicamente de crecimiento económico, sino en cuanto su circulación cristalice a la vez en crecimiento espiritual, experiencial, en cuanto el trabajo realizado sea simultáneamente generador de intensificación de la vida psíquica, de producción simbólica y aumento del potencial de su interpretación crítica y consciente.

Es por ello que la noción de *know-workers*, de trabajadores del conocimiento, no debería señalar en exclusiva –ni aún en absoluto, si la tomamos en puridad- a los productores de software, patentes o contenidos de información, que únicamente sean capaces de generar riqueza económica, sino y sobre todo a aquellos participantes en los juegos de intercambio de información que en su actividad generen disposición crítica, agenciamientos que favorezcan la intertextualidad de los datos, el contraste de las ideas recibidas. Entre ellos, el nuevo artista, cuya función antropológica incrustada ahora en el espacio mismo de trabajo-productor-de-conocimiento se vería así recodificada.

Segunda coordenada: el sistema extendido de la imagen en las *sociedades de la visualidad*

Esta redefinición histórica tanto del mundo del trabajo como de las estructuras de la producción afecta inexorablemente al espacio en que se desarrollan las prácticas artísticas, por cuanto supone la extinción práctica del existir separado del espacio –el de la producción simbólica- en que ellas se desarrollaban. Al mismo tiempo, conlleva la homologación práctica del tipo de actividad que la caracteriza –una actividad productora de concepto y afección- al trabajo inmaterial desarrollado por los nuevos *know-workers* en todos los sectores. La separación simbólica que constituía al artista en una casta separada se desvanece, y la colisión de economía y cultura, por un lado, y de trabajo material e inmaterial, por otro, determina un desplazamiento estructural del “trabajo artista” desde su distante “torre de marfil” a un nuevo escenario plenamente integrado en el marco de esas que hemos descrito como industrias de la subjetividad.

Ese desplazamiento estructural supone el recambio inmediato del “fondo de contraste”: éste ya no se referirá al propio “espacio autónomo” de la institución-Arte sino a la problematización crítica de su “incrustación” efectiva en la constelación expandida de las macroindustrias de la visualidad, en la medida en que ellas constituyen cuando menos una parte fundamental –dada la importancia que la construcción de imaginario visual tiene en relación a cualesquiera procesos de identificación- de las nuevas industrias de lo simbólico, de tal modo que el mantenimiento de dinámicas antitéticas y autonegadoras –en tanto que referidas al espacio autónomo de la “institución arte”- resulta una pseudotarea cada vez más inconsistente. Tanto más cuanto que en el curso de este proceso el *existir separado de lo artístico* contra el que presuntamente actuaban ya ha sido definitivamente *desactivado* por su incrustación efectiva en el campo expandido de *las industrias de la identidad* –haciendo así que cualquier forma de autonegación antitética resulte definitivamente espuria. A partir de ello, lo crucial es sacar críticamente a la luz toda la problematización que el desplazamiento a ese nuevo escenario determina, situando la nueva función antropológica de estas prácticas en las sociedades actuales. Dicho de otra manera: se trata de, y comenzando por reconocer que su fondo de contraste es la constelación extendida de las “industrias de la subjetividad”, encontrar en su espacio un *diferendo crítico*, las condiciones para que, reconociéndose como ocurriendo efectivamente en su marco, puedan estas prácticas servir a los intereses que constituyen por genealogía y lugar abstracto su misma determinación antropológica.

Al respecto creo que dos precisiones son necesarias. La primera se refiere al cambio de régimen que en cuanto a su “economía” va a producirse en el ámbito de estas prácticas. Como para cualesquiera otras formas del trabajo inmaterial, sus producciones tenderán cada vez más a ser difundidas al espacio público no bajo formatos de comercio (de transacción onerosa de objeto) sino bajo economías de producción y distribución. Hasta la fecha, la economía del arte se sostiene en última instancia en un “acto de comercio”, de intercambio con lucro que afecta a la propiedad del objeto que se transfiere. Sin embargo, y tanto más cuanto más se acentúe el carácter inmaterial de su modo de producción, las prácticas de producción de visualidad tenderán cada vez más a difundirse bajo economías de distribución, en las que no hay cambio en cuanto a la “propiedad” del objeto y la transacción económica se refiere exclusivamente al derecho de “acceso” a la información que contiene –es decir economías similares a las que operan en el ámbito del cine, la televisión, la radiodifusión o la difusión musical. A favor de ese desplazamiento pesa la indiscutiblemente mayor “democraticidad” de los procesos de distribución (frente a los de mercado), que sin duda alcanzarán necesariamente a más receptores. Y algo quizás más difuso pero no menos crucial: que al tratarse de *producción inmaterial* su transmisión no produce pérdida en el dador, por lo que pueden crearse en su ámbito entornos de distribución cooperativa, redes de intercambio y circulación “no lucrada” –toda vez, en efecto, que quien dá en ellas nada pierde. Se diría que todo esto recentra el campo de las viejas luchas por la propiedad precisamente en este terreno de la propiedad intelectual, en un encontronazo entre el derecho de autor y el horizonte de la libre distribución del conocimiento, utopísticamente formulable (cuando menos en abstracto) en el espacio del trabajo inmaterial.

Sin pretender en ningún caso dar por cerrada esta compleja y sugestiva cuestión⁹, lo que sí parece claro es que esta forma de nueva economía: (primero) se impondrá inexorablemente en un plazo medio por la propia fuerza de su mayor productividad, y (segundo) debería contar con el apoyo de todas las fuerzas de progreso y crítica, toda vez es una economía que amplifica su campo receptivo (más democrática en ese sentido) y que apunta además al desarrollo posible de modos solidarios de sindicación de la propiedad (y en ese sentido el modelo de desarrollo del *software libre* o los proyectos *copyleft* constituyen experimentos interesantísimos y nada desdeñables). A su contra tiene, obviamente, a todos los agentes cuyos potenciales de actuación se sostienen en las arquitecturas de la antigua economía de comercio, de objeto (muy particularmente, mercado e instituciones públicas, galerías y museos). Diríamos que éstas por fuerza deben evolucionar –como los propios artistas y todas las agencias que forman el sistema del arte- o desaparecer. Y que el trabajo crítico por realizar no debería nunca dilatar o paralizar el advenimiento de estas nuevas formas de economía y organización de su modo de producción, sino antes bien favorecerlo e intervenir en el proceso para, en su curso, procurar agenciamientos críticos, aquellos que obrarían a favor de la profundización real en el carácter democratizado de las nuevas formas de distribución o en la generación eficiente de dispositivos de colegiación comunitaria de la propiedad.

La entrada del sistema-arte en esta fórmula de nueva economía –una economía de distribución suplida con otra de producción- supondría la *difuminación de hecho* del subsistema-arte en la constelación expandida de las prácticas de comunicación visual y de representación (y ésta sería ya mi segunda consideración en cuanto a este punto). En ella en efecto se vería liberada de la imposición a ocurrir en establecimientos específicos, dándose bajo un perfil crecientemente (post)medial¹⁰ y deslocalizado, y en esa diáspora virtual vendría a encontrarse con la dispersión de prácticas de representación que pueblan el nuevo espacio ubicuo de la pantalla. Se diría que el empeño evidente del viejo espacio museístico por llenarse ahora de *cajas negras* (reemplazando con ellas su cada vez más incompetente e inadecuada *caja blanca*) constituye esta vez un indisimulado esfuerzo de territorialización fijadora de los dispositivos de visualización, que por su propia naturaleza en cambio, tienden a diseminarse en un rizoma multiplicado. En ese escenario excéntrico, las nuevas prácticas se disuelven en una miríada de encuentros libres con toda la multiplicidad de prácticas de producción de visualidad entre los que poner fronteras o especificidades resulta y resultará cada vez más difícil e impropio.

Habría que añadir que en esta disolución del existir separado de lo artístico en la constelación expandida de la visualidad viene además a cumplirse una importante pérdida de hegemonía de lo “artístico” –en cuanto a su arrogamiento de un “más alto” potencial de simbolicidad en sus ejercicios de representación. En primer lugar frente a las otras culturas

⁹ Sobre ella he reflexionado más extensamente en “e-cK: capitalismo cultural electrónico”, capítulo de *cultura_RAM: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Gedisa 2007, Barcelona.

¹⁰ Sobre este tema he tratado directamente en *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Edición C.A.S.A, Salamanca, 2002

y paradigmas antropológicos. Y así, no es extraño que el mayor énfasis en esta difuminación del espacio del arte en el espacio extendido de la cultura visual haya sido puesto por los estudios culturales y el paradigma *postcolonial*. Pero, y en segundo lugar, esa difuminación es también celebrada por todo el resto de las prácticas de producción de visualidad, que reclaman la liquidación del diferencial jerárquico con el que la territorialización del arte ha apartado menospreciativamente al resto de las prácticas de representación y visualidad. El nuevo paradigma de disolución de fronteras constituye así, y también, un triunfo de las subculturas, las *culturas otras* y las de lo cotidiano frente a la pretensión del paradigma hegemónico de constituir algo más que simplemente una opción de simbolización específica –condicionada como todas las otras cultural y antropológicamente, es decir referida a unos grupos de uso determinados social e históricamente y no una opción de valor universal. Podríamos finalmente añadir que esa difuminación constituye incluso, en cierta forma, una conquista del espectador, que ya no es llamado a considerar las determinaciones disciplinares que se imponen desde la inmanencia del campo de la práctica con que se relaciona, obligando en cambio a los estudios que se ocupan de ella a, contrariamente, tener en cuenta su respuesta como receptor, cualquiera que ésta sea, educada o no, ignorante o no, cómplice o no.

Así las cosas, la pregunta crucial podría ser: si ese proceso de absorción de las prácticas artísticas al sistema extendido de la imagen se presenta no sólo como inexorable, sino además como positivo y de obligado respaldo por las opciones de progreso, entonces cómo en el curso de esa absorción –que sin duda significa también integración al seno de las industrias del entretenimiento y el espectáculo– se vería redefinida la noción de *crítica*. Estamos además seguros de que respondiendo a esa pregunta las prácticas artísticas encontrarán a la vez el lugar, o el modo, en que situar el *diferendo* que les permita distinguirse de aquellas otras que operan guiadas únicamente por la mera voluntad de entretenimiento o seducción interesada. En mi opinión, ese *diferendo* no podrá situarse ni en el uso de unos u otros soportes, ni en el desarrollo de unas u otras sintaxis o en el de unas u otras mediaciones, y ni siquiera en su adecuación mayor a una u otra forma específica de industria o sector diferencial de mercado. Sino, y básicamente, en cuanto a las formas de subjetivación que en su relación con tales prácticas hagan posible implementar a su receptor, a su “usuario”.

Tercera coordenada: las *políticas de la identidad y el performativo visual*

La transformación sistémica del espacio de lo político vendrá a justamente hacer de los procesos de subjetivación y producción de identidad la nueva *arena* principal que va a caracterizar su transformación contemporánea, y por extensión el espacio de acción en el que las prácticas de producción simbólicas se verán llamadas a intervenir. La nueva oleada de derechos que en este escenario ampliará el reclamo ciudadano dibujará la constelación de los *derechos de la identidad*. Ello será así necesariamente, en un contexto de creciente debilitación de las grandes máquinas territoriales avaladoras de modelos esencializados de sujeción e identidad (tanto individual como colectiva) y de usurpación sistemática del vacío dejado en su caída por parte de los frágiles mecanismos subjetivadores de unas

industrias que subordinan su producción de efectos de identificación a los más mezquinos intereses mercantiles o de ingeniería social.

A partir de ello, la principal demanda política se condensará en torno a la gran carencia que en el actual momento de desarrollo del capitalismo el ciudadano va a padecer: la de la autenticidad de la vida que vive, la del poseer una identidad propia y definida, frente a esa turbia dispersión que anegada en las turbulencias de las industrias del yo se experimentará inevitablemente como extraviada, como dolorosamente perdida. Es en ese sentido que puede afirmarse, como lo ha hecho Ulrich Beck, que la “necesidad de tener una vida propia”¹¹ se ha convertido en el último sentimiento de humanidad compartido universalmente, el último argumento de reconocimiento y experiencia de comunidad. Y ese habrá de ser, entonces, el gran desafío que la proyección de un programa político habrá de afrontar en nuestros días: la capacidad de proporcionarle al ciudadano dispositivos agenciadores de efectos de subjetivación y socialización en un contexto postidentitario, en el que las presuposiciones de unidad de destino y reconocimiento ya no se experimentan más como si vinieran dadas, como si resultaran de la pertenencia cerrada a una u otra pauta presuntamente articuladora de identidad predefinida (se llame ésta clase, etnia, nación, género...).

Planteada la cuestión así, desde una perspectiva *postidentitaria* y *postcolonial* –en la que la dominancia y hegemonía de cualesquiera formas específicas de subjetivación estuviera desmantelada en sus pretensiones naturalistas o fundamentalistas, tarea en la que obviamente queda mucho por hacer- diríamos que emergen dos dimensiones en las que la problematicidad de un *proyecto de agenciamiento identitario* se concreta como reto por excelencia en el campo de la acción política contemporánea. La primera es de carácter sustantivo, y se refiere a cómo en ese escenario podrían efectivamente desarrollarse nuevas “formas de subjetivación”¹² y cómo en ellas podría concretarse la experiencia de lo común, de la pertenencia y participación en una comunidad¹³. La segunda en cambio es primeramente instrumental, pero también desde ella puede afirmarse que el problema reconduce al mismo nudo problemático: el de cómo instrumentar las mediaciones de representación colectiva que permitan a la ciudadanía la gobernanza colegiada de su destino, el ejercicio de la libre decisión y conducción colectiva de los asuntos que le conciernen.

A ese respecto, parece cada vez más evidente que, por el efecto de la globalización económica y cultural, los Estados devienen instrumentos cada vez más depotenciados, con

¹¹ Al respecto el artículo de Ulrich Beck incluido en *En el límite. La vida en el capitalismo global* me parece muy esclarecedor.

¹² En ese sentido creo que el trabajo de Negri y Guattari en *Las verdades nómadas* constituye un análisis extremadamente sugerente y anticipador.

¹³ He citado a menudo la idea de Agamben según la cuál esa construcción de la comunidad en un contexto postidentitario “constituye la tarea política por excelencia de nuestra generación”. Ver también Zigmunt Bauman, *Comunidad*, Siglo XXI, Madrid, 2003.

cada vez menor eficacia para que a su través el ciudadano logre participar efectivamente en el gobierno del mundo (y de su destino en él). El agenciamiento de otros instrumentos que suplementen esos potenciales perdidos –por ejemplo en cuanto al alcance mundializado de los conflictos armados e inter-naciones, pero también en cuanto a la gobernanza de lo local y micro de las formas de la vida cotidiana- aparecería entonces como gran desafío para el campo político. Un desafío al que los tenues intentos de adaptación del viejo modelo de los partidos, mediadores satisfactorios únicamente en cuanto a una devaluada noción de soberanía, en todo caso restringida al ámbito del estado-nación, apenas parece capaz de ofrecer respuestas satisfactorias. Y un desafío ante el que apenas algunas emergencias –como la de los movimientos sociales y sus inestables formas de coalición y convergencia, o la de ese sujeto difuso y lábil que es *la multitud*¹⁴- ofrecen hoy por hoy algún “principio de esperanza”.

Como quiera que sea –y detenemos aquí esta reflexión sin duda crucial- la pregunta que debemos hacernos ahora y en este contexto se refiere al lugar de las prácticas de visualidad en ese nuevo escenario de lo político. ¿Qué papel juegan o pueden jugar en él –dicho de otra forma- el conjunto de las prácticas productoras de representación y simbolicidad desarrollado en el ámbito de lo visual? Diría que uno importantísimo, toda vez que, en efecto, el dominio de la visualidad parece en nuestra época llamado a reemplazar cada vez más decisivamente al de los relatos en su principalidad en cuanto a la generación de efectos investidores de identidad, de socialización e individuación. Sin duda, el gran desarrollo alcanzado por las tecnologías de distribución pública de imagen técnica es al respecto determinante, de tal modo que podríamos incluso aventurar la sugerencia de que nos encontramos por su emergencia en el inicio de un nuevo ciclo civilizatorio, no *logocéntrico*: un escenario en el que el principio organizador dominante no sería ya más la palabra, sino acaso *lo visual*.

Muy lejos de lanzarnos en tal afirmación a ningún tipo de euforia (dentro por ejemplo de un cierto paradigma *gramatológico* podríamos tal vez sentir esa tentación), lo obligado es resaltar que, en primer lugar, la propia constitución del campo de la visualidad no es nunca impolítica, sino que está en todo momento atravesada por una compleja e intrincada maraña de relaciones de poder –si es que no es ella misma uno de sus más conspicuos constituyentes, como algunos sugerentes análisis foucaultianos ya mostraron¹⁵. Y, aun más, que la propia visibilidad (pública) de las imágenes es y será siempre objeto de conflicto y arena de confrontación de los intereses más diversos, territorio de enconada lucha (de la que el cómputo de minutajes de presencia de los partidos en los medios audiovisuales es sólo un botón, pero que vale de muestra). Considerando ambas cuestiones veremos que imaginar como salvífico o arcádico este episodio histórico de reemplazo para las sociedades emergentes del principio organizador –desde el *logos* a la visualidad- sería un tremendo error. Todo lo contrario, lo que tratamos aquí es de afirmar precisamente la exhaustiva y

¹⁴ Véase al respecto Toni Negri y Michael Hardt, *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002.

¹⁵ Por ejemplo en *Vigilar y castigar* o los estudios sobre el panóptico de Betham. Al respecto, resultan también cruciales las reflexiones de Deleuze y Guattari sobre las sociedades de control.

encarnizada politización del espacio de la visualidad, tanto mayor en una época en la que la cuestión política por excelencia es, si tenemos razón, la de la suerte y el signo de los procesos de producción y agenciamiento identitario –toda vez que, en efecto, las prácticas de visualidad y representación ostentan, al respecto, el más decisivo poder.

Al inexorable desplazamiento de lo político hacia el ámbito de la visualidad que entonces tiene lugar es necesario responder así con una sistemática *politización de lo visual* –sobre todo en cuanto a la producción de efectos identitarios, de subjección. Una politización que de una u otra manera viene haciéndose explícita en el ámbito de muchas de las recientes prácticas de representación, muy conscientes de que en ellas más que en ningún otro espacio está en juego las que precisamente podríamos llamar *micropolíticas de la identidad*. Micropolíticas que de forma muy explícita son en efecto puestas en juego en particular en las prácticas artísticas, que en las últimas décadas han encontrado en ese territorio su horizonte de despliegue más propio. Y ello bajo una perspectiva que al respecto me parece crucial, la del carácter *productor de realidad* de los actos de enunciación y representación, tomados en su valor y potencial *performativo* (y digo *performativo* en el sentido muy preciso de los *speech acts* de Searle, trasladando el carácter *productor de realidad* que los performativos efectúan, desde los actos de habla a éstos de representación, de visualidad¹⁶). Es desde esa perspectiva que podemos considerar cruciales las prácticas que en este espacio de los actos visuales tienen en nuestras sociedades lugar: en ellas, en efecto, se producen *actos* –los de ver y darse a ver, los de mirar y ser visto– que invisten identidad, en cuyo curso el sujeto es producido –como resultado y efecto del propio *performativo visual*, de la propia práctica de la acción de ver (y *ser visto*). Puede así decirse que el campo de la visión y su propio sujeto en ella se encuentran en una relación de mutua producción y, por tanto *en proceso recíproco*, de tal forma que tanto el campo de la visión resulta articulado por las condiciones de experiencia del sujeto, como el propio sujeto de visión viene a ser investido como tal por la decisiva potencia de ese campo, y por efecto precisamente de tales *actos de visión*, en su curso, como uno de sus resultados.

Debemos intentar trasladar toda la potencia de los análisis retóricos de los performativos del *acto de habla* a este terreno. Encontrando así, por ejemplo, una equivalencia estructural entre la retórica de la autobiografía, en tanto que instituidora del sujeto descrito (por

¹⁶ A este respecto, dos autores me parecen cruciales: en primer lugar Judith Butler, quien hace pivotar toda su teoría crítica de la identidad –particularmente en lo que se refiere a la identidad de género, pero con estudios igualmente importantes en el terreno de la identidad cultural, por ejemplo los centrados en el análisis del discurso racista– justamente a partir de una concepción inesencialista de la subjetividad, en la que el valor constituyente de los actos performativos como institutivos de efectos de identidad resulta precisamente fundamental. Su perspectiva constructorista y post-esencialista no presupone que los sujetos pre-existan a sus propios actos y prácticas, sino que, al contrario, son el efecto y la consecuencia de ellos. Una perspectiva que abre grandes “posibilidades para la acción” –posibilidades que para perspectivas esencialistas permanecen –como la propia Butler ha señalado– “insidiosamente cerradas”. Y, segundo autor, Stuart Hall, quien en su desarrollo de los Estudios Culturales ha trasladado la consideración de ese carácter instituyente de identidad al campo de las prácticas culturales y de producción simbólica, e incluso y de manera explícita al propio campo de la visualidad.

coincidencia del yo del enunciado con el de la enunciación), y la retórica del autorretrato¹⁷, en el que se cumpliría un similar *performativo visual* por el que el sujeto mostrado autoinstituiría su condición de tal *sujeto agente* por un equivalente *efecto de coincidencia* de sujeto de la enunciación y del enunciado –en este caso objeto y a la vez sujeto productor de la imagen. Una gran diversidad de prácticas artísticas recientes explota ese poder investidor del *performativo visual*. Así por ejemplo, el campo de la contemporánea fotografía de retrato, marcado por la absorción de esa retórica del investimento identitario inducido por los *actos visuales*¹⁸. No menos que ella, todo el contemporáneo desarrollo de *prácticas relacionales*, que mediante la *construcción de situaciones* exploran el potencial investidor de identidad de las experiencias de socialización y producción de comunidad. O tantos de los desarrollos del nuevo video y *cine de exposición* en que se despliegan narrativas de identificación con un gran poder institutivo en vistas a los procesos de individuación y socialidad, de sujeción y reconocimiento.

Sin duda esta relación de ejemplos podría volverse interminable –si se quisiera exhaustiva. Pero no es ésta nuestra pretensión aquí, sino únicamente que nos sirva para acabar de esbozar esta inevitablemente incompleta cartografía de un tercer estadio cuya conformación se encuentra por ahora, y apenas, en estado naciente. Propongo al efecto situar sus coordenadas, deslizándome de nuevo por los mismos ejes que en las fases anteriores, en una confluencia ahora definida por 1. el desarrollo de las formas del capitalismo cultural como determinante de los nuevos modos de la producción y el trabajo; 2. la constelación expandida de las industrias de la subjetividad, como fondo de contraste; y 3. las *políticas de identidad* puestas en juego por los operadores performativos de visualidad. Tal y como señalé al comienzo, esta triple articulación vendría a situar los puntos nodales de un nuevo y tercer estadio que a mi modo de ver todavía está por llegar. Hoy por hoy, creo, todavía nos encontramos en su umbral, de tal modo que está en nuestras manos modular e intervenir en su advenimiento. Si a algún objeto quisiera que pudiera servir esta reflexión, ninguno mejor que el de aportar algunas herramientas para valorar críticamente el complejo entramado de sus cruciales e inquietantes consecuencias.

¹⁷ Sobre este tema véase, más adelante, el capítulo “Fábricas de identidad” dedicado a la retórica del autorretrato.

¹⁸ Pensemos por ejemplo en los “autorretratos como otro” de Cindy Sherman, en que se pone en evidencia el carácter construido –por mediación de la imagen– de la identidad. O en las series de retratos de gran escala de Thomas Ruff, en los que opera igualmente una retórica del autorretrato por cuanto la disposición estructural es la de fotografías autodisparadas simulando su realización en fotomatones, esas máquinas de autoinvestimiento de identidad que han expandido la retórica del performativo visual del autorretrato a la totalidad del campo del retrato fotográfico contemporáneo.

LA OBRA DE ARTE Y EL FIN DE LA ERA DE LO SINGULAR

“Se denota así en el ámbito plástico lo que en el ámbito de la teoría advertimos como un aumento de la importancia de la estadística. La *orientación de la realidad a las masas* y de éstas a la realidad...”

Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*.

“¡No seáis uno ni múltiple, sed *multiplicidades!*”

Gilles Deleuze-Félix Guattari, “Rizoma, una introducción” en *Mil Mesetas*.

“No hay individuo, no hay especie. Tan sólo altos y bajos de intensidad”

Friedrich Nietzsche, *La Gaya Ciencia*.

“La reproductibilidad de la obra de arte no es vulgar, sino que constituye una experiencia ética –la ruptura de la nulidad existencial del mercado. El arte es el antimercado en tanto pone la multitud de las singularidades contra la unicidad reducida a precio. La crítica revolucionaria de la economía política del mercado construye un terreno de disfrutabilidad del arte para *la multitud...*”.

Toni Negri, *Arte y multitud*.

“En tanto que sometida a las exigencias de la representación, la *diferencia* no puede, ni podrá nunca, *ser pensada en sí misma*”

Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición*.

1. El fin de la *obra singular* (el fin de la obra *como singularidad*)

Es preciso impedir que se minusvaloren las consecuencias. Pequeños hallazgos como éstos –la reproductibilidad- pueden llegar a trastornar en profundidad todas las economías del imaginario. Y tras de ellas, y una vez desplazados los ordenamientos simbólicos, las propias de *lo real* en su totalidad. Pero para ello es necesario contrarrestar el trabajo de neutralización, de desactivación sistemática, que las inercias de la institución o el mercado realizan. Es preciso impedir que funcionen con eficacia los mecanismos que ellas preparan para que, una vez cambiado todo –todo siga igual. Es preciso afirmar el fin de *la obra como singularidad* con toda contundencia, extrayendo y exigiendo que se extraigan todas las consecuencias. Negándose a cualquier connivencia: toda contemporización –incluso, particularmente, la del “control de tirada”- es cómplice, las estructuras inerciales del sistema se apoyan en ellas.

No hay *obra singular* que pertenezca por derecho propio a este tiempo. O habita tiempo prestado, y habla entonces al oído de otras épocas –no le dice a la nuestra nada que esclarezca y saque a la luz la problematicidad de sus propias condiciones de representación-, o se abandona al formidable vértigo de su existir incontenido, en una

cascada de multiplicaciones en las que el infinito innúmero de sus avatares dice la equivalencia radical, ontológica, de producción y reproducción, de origen y eco distribuido. Para nuestro tiempo, el existir particularizado de las cosas, de los objetos del mundo, es una quimera esfumada, una pesadilla suspensa. Como para los granos de arena de una playa o las agujas de un pino, el nombramiento que no fuese numeración molar pertenecería al orden del delirio esquizoide. No hay nombres en el mundo que *sujeten* (pues se trata de la misma operación que intenta *subjetivizar* los objetos, para que ellos digan la veracidad del existir particular de quien los enfrenta, de quien los designa) la imparable multiplicidad ecuánime de lo que hay, de lo que está habitando el mundo en las curvas impredecibles de millones de miríadas de series infinitamente descentradas, abiertas y entrecruzadas en una urdimbre febril, inabarcable.

Es de esta *gran revolución metafísica epocal*, que nombra el desaparecer del ser del mundo como escrito en las presunciones retenidas de sus *particulares*, de la que la que ha de hablar la obra de nuestro tiempo. Que para hacerlo, dé testimonio –y no ocultación– de su propia imposible singularidad –es fuerza. El tiempo en que las artes tenían por misión respaldar el imaginario de un mundo de los seres particulares –es el tiempo de un proyecto pasado, muerto. Y felizmente muerto –por falsificadorio, por negador del ser en su despliegue infinitésimo e innumerable, como epifanía radical de la *diferencia*.

Pero hemos de tener cuidado con los muertos, pues zombis se pasean entre nosotros mascullando aún aquello de “los muertos que vos matáis...” mientras, inexistiendo, mantienen todo el control de los aparatos de estado, de poder (que es la forma en que lo que no vive *comparece*). El orden de los singulares que ellos defienden –en el que *son*, si tal atributo fuera para ellos y en alguna medida *real*- se asienta en tales truculencias seculares, milenarias. Por su poder, el reino de este mundo les pertenece. La auténtica revolución pendiente pasaría entonces por derrocarles de él –o más exactamente por devolver ese reino al que por derecho pertenece: el más oscuro de las sombras, el del *phantasma* en cuanto escenario –o *estructura de la conciencia desdichada*- constituido en el territorio de las falsificadas restituciones de *la falta*.

2. El fin de la *mercancía-Arte como singularidad*

Pero descendamos a terrenos más concretos, que no parezca que hablamos de vapóreas metafísicas. Es preciso percibir que esta política ontológica se *realiza* de modo directo en el orden del mercado –y que es éste el orden que, por tanto, es primero preciso someter a crítica y transformación (una crítica que entonces ha de resolverse como crítica de una *economía-política* específica). Es en efecto a través de su *realización* en el orden del mercado como un sistema de articulación de la representación asienta su establecimiento como régimen despótico de regulación genérica del mundo. En tanto *paradigma ejemplarizador* y estructura *constituyente* del modo de la relación articuladora del orden de la representación sobre el sistema de los objetos, de las cosas, haríamos bien entonces en no minusvalorar el potencial político que el trabajo del arte posee en ese sentido, *en su propio escenario*, en cuanto a su propia economía política.

El sistema de la reproductibilidad telemática (de la inherente *producibilidad* multiplicada al infinito de la imagen técnica-digital, sin límite ni aumento de la energía de inversión en esa producción multiplicada para aquellos *objetos* susceptibles de ser reducidos a información) sentencia su inexorable transformación –la de la economía del arte- a un nuevo régimen que violenta y desmantela las estructuras del existente, siendo éste seguramente el más importante suceso que en la esfera del arte ha comenzado a ocurrir, marcando con ello el inicio del nuevo milenio y con él una periodización radicalmente diferencial de su modo de darse epocal –de su ontología del hoy- pero también de los posibles modos de su experiencia –de su fenomenología- y en última instancia de su sentido y función antropológica en las sociedades de información, del conocimiento.

Muy probablemente, la piedra angular de este cambio se sitúa en el carácter inmaterial del producto digital y su inscripción consiguiente en un orden de circulaciones intersubjetivas sin pérdida ni gasto, en el que la transmisión y comercio social no produce en punto alguno carecimiento, desposesión. Sostenible entonces en los términos de una economía de distribución, su recepción y apropiación por el receptor no se produce a condición de que el dador pierda grado alguno de propiedad sobre él. Por lo tanto, el régimen de circulación bajo la forma de la mercancía –en que la “transmisión” requiere compensación por la pérdida efectiva que el otorgador del don sufre- queda naturalmente, *forzosamente*, en suspenso. La condición de irrepetibilidad singularísima es subvertida por la inherente característica reproducible del soporte-medio, pero al mismo tiempo, y esto es aún más importante y más cargado de consecuencias, la posibilidad de asentar su circulación social en una *economía post-mercantil* se constituye como una posibilidad perfecta y naturalmente viable. Y, en cuanto tal, *forzosamente advenible*.

¿Qué queda que lo impide? La doble resistencia de una metafísica de la singularidad ontológica del objeto-obra y los fuertes intereses organizados de una industria del arte que articula su economía alrededor de la modalidad del mercado. De un mercado, para ser más preciso, que se despliega alrededor del acto de compraventa o transmisión onerosa del objeto arte, de la mercancía-arte. Cierto que cuando hablamos del territorio del vídeo esa modalidad de mercado no es la única –se da la modalidad del pago de derechos por exhibición o reproducción (e incluso la naciente de los honorarios por producción), ya perteneciente a la nueva y emergente economía de distribución que tiende a dominar en el mundo del audiovisual- pero esta otra modalidad sólo constituye por ahora una economía apenas suplementaria, y en cualquier caso subsidiarizada. La cuestión es que esa nueva economía, aunque apenas naciente y sometida por ahora a ser suplementaria y subsidiarizada, es *el futuro*. Es decir: está llamada a sustituir y evacuar –o al menos convertir en suplementaria y subsidiarizada- a la actualmente dominante economía de mercado, de mercancía. ¿Qué tiene a su favor? En primer lugar la lógica de los tiempos y el desarrollo de posibilidades técnicas que hacen posibles economías mucho más expansivas, “democráticas” y cuantitativamente potentes (o digamos, que condicionan menos el acceso a la capacidad económica de sus consumidores). Y segundo, que cuando lleguen a desarrollarse las formas industriales (postindustriales) que logren canalizar y estabilizar esos caracteres y concretarlos en industrias específicas, su potencial arrasará hasta convertir las otras economías (y todos sus dispositivos) en residuales y secundarias (evidenciando su actual *elitismo* selectivo, propio de lo que son: economías suntuarias que dirigen sus productos en exclusiva a las clases más privilegiadas –y si acaso a las más humildes sólo

bajo la mediación autolegitimante –en ese acto que es la función real por la que las administraciones públicas se apropian de la gestión cultural- del Estado, de lo público en tanto estructurado como “horror del mundo administrado”, que dijera Weber).

3. El fin del (destinatario) sujeto *como singularidad*

Puede en todo caso que esta transformación en curso tenga un polo aún más crucial, más cargado de cambios cruciales, justamente *en el lado del receptor*. Como indicaba Benjamin, todo este tránsito supone la nueva *orientación de la realidad a las masas*. Por lo que se refiere a las prácticas y producciones culturales, ese tránsito es ya un tránsito consumado e irrevocable. Y conlleva enormes consecuencias.

La principal: que el destinatario natural de la cultura deja de ser el sujeto-individuo, ese sujeto ilustrado que resultaría del proceso de la *Bildung*. La cultura deja de operar como dispositivo formativo del individuo concebido –precisamente en esa adquisición cultural que define su competencia singularísima- como singularidad competencial, como “persona”, como *alma bella* (dirían los románticos). Al mismo tiempo desaparece esa singularidad egregia del otro lado, del lado del artista-genio, como hombre también singularísimo y diferencial que viene –precisamente en su ejemplaridad distante del común- a epitomizar ese carácter discreto y singular, alejado de la tribu y la especie, del ser sujeto-individuo –en cuanto inscrito en el espacio de lo cultural como argumento de diferenciación (de *distinción*, diría Bourdieu).

De tal modo que la aparición de la *cultura de masas* no sólo señala la emergencia de una cierta industria (o la reorientación coyuntural-epocal de una existente), sino, más allá, un auténtico trastocamiento antropológico que señala una transformación crucial en los modos del *ser sujeto* en las sociedades de la información. Brevemente, aquella “muerte del hombre” (“ese invento reciente”) que Foucault anunció en los albores del fin del milenio pasado como acontecimiento cercano, y que se refiere al desvanecimiento ya cumplido de un cierto modo del ser sujeto en cuanto anclado e inscrito en el espacio de la experiencia individual del sujeto considerado empírico, referido a su relación orgánica con un cuerpo concreto y una memoria específica de las experiencias que a su existencia biológica (biopolítica, deberíamos empezar a decir con Negri) se refieren.

No tanto debemos pensar la cultura entonces como *el envío* que se entrega (que se entregaba) a ese destinatario-individuo, sino más bien como el operador específico en cuyo espacio de consumo y *praxis* ese sujeto era (y es) *producido*. Del mismo modo, no se trata ahora de pensar que la cultura se dirige a las masas, que –digamos- ha desplazado su destinatario: sino más bien de pensar que ella ahora *produce* ese nuevo tipo de sujeto: colectivo, indiferenciado y multitudinario. Ese *nuevo modo del ser sujeto* que las nociones de *multitud* –en Negri- o *comunidad* –en Agamben- comienzan a teorizar muy bien. La emergencia de un sujeto *cualsea* –de un *sujeto como multiplicidad*- para el que la condición del ser ocasión de experiencia, *conciencia de*, no se somete ni al endurecimiento presupuestario del yo como esencialización y emergencia erecta del significante despótico

en el horizonte de la vida psíquica prefigurada por el orden simbólico, ni a su trivializada constitución “en la mala publicidad de lo mediático”, al decir de Agamben.

Así, que las nuevas prácticas culturales tiendan a articular sus escenarios de recepción (y consumo) en modulaciones colectivas (e incluso simultáneas), no es sólo el efecto de los intereses específicos de una industria emergente (la del espectáculo y el entretenimiento) sino también el resultado de un *decaimiento creciente del sujeto-individuo* para el que en su orientación singularizada fueron concebidas. O, dicho de otra manera, el decaimiento creciente de ese sujeto singularizado –propia de la concepción cristiano-burguesa de la cultura, diseñada a la medida de un proyecto del mundo que era también un proyecto específico de subjetividad- que en su movimiento característico –por las páginas de un libro sostenido entre las manos, o frente a la singularidad de la obra maestra percibida en la soledad del encontronazo museístico- ellas generaban.

Pero quizás haríamos bien en llevar esta cuestión incluso más lejos: puede que no se trate únicamente del desplazamiento que hace que la forma cultura ya no se predique de ese “hombre de los atributos” cuya desaparición la novela musiliana tanto tiempo hace que sospechó y escrutó, o de que ella se refiera ahora a una nueva forma del ser sujeto como multitud, masa o comunidad. Sino incluso de algo anterior, técnicamente hablando. De la puesta en evidencia de que son los acontecimientos culturales –los actos de enunciación y praxis en que consisten las prácticas de producción simbólica- los que en su curso *producen* al sujeto, y no éste el que precediéndolas las produce a ellas. O dicho de otra forma: del reconocimiento del carácter *productor de identidad* de las prácticas culturales –y no, viceversa, del carácter expresivo de las formas de la identidad (que entonces y esencializadas la preexistirían). Del evidenciarse de la dimensión de *industria de la subjetividad* que ostenta en nuestro tiempo la cultura, por la trascendencia que conllevan sus operativos en cuanto a los procesos de socialización, identificación y diferenciación, en cuanto –dicho de otra forma- a los procesos de *producción de subjetividad*.

Nos encontraríamos así inscritos en una economía de las prácticas enunciativas y significantes *post-identitaria*, post-esencialista. Son las identidades las que son inducidas en el movimiento de las prácticas culturales –entendidas éstas entonces como prácticas constituyentes- y éste es precisamente su principal sentido en las sociedades “del conocimiento”.

Ellas producen al sujeto –como inscriptor de las formas de la experiencia- en su movimiento y eficacia circulatoria, en la interacción social. Así, incluso aquella “nostalgia de una vida propia” que Beck reseña como único último sentimiento de comunidad restante en las sociedades avanzadas, debe ser relativizada, quizás poniéndola en pie de igualdad con el testimonio melancólico del replicante de *Blade Runner*, cuando en sus últimos minutos de existencia aún reclamaba que se le reconociera la irrepetible singularidad de la experiencia vivida –allí donde esa singularidad extrema reclamaba, por encima de todo, la ritualización de su mantenimiento patrimonial (para la historia, para la especie) en la traza *comunitaria*, en el rastro histórico de lo *inmemorial humano*, en la inercia de su “línea germinal”: una línea que, como dicen los biólogos y genetistas, es en sí misma inmortal (y aún probablemente *única* para la especie en su totalidad). Fuera de ella, en lo que concierne a ese triste invento que es el sujeto-individuo, el diagnóstico de Roy, nuestro mejor clon, es

ciertamente irrevocable: *todo esto se perderá, como lágrima en la lluvia...*

4. La desubicación y el *no lugar* –el fin del espacio *como singularidad*

La transformación del mundo contemporáneo hace obligado repensar las relaciones entre espacio y poder: no es posible diseñar una crítica de las economías contemporáneas de lo social –que no sea una geopolítica, una topología crítica de los espacios, de los lugares, de los modos del territorializar. El más directo efecto de la globalización del mundo contemporáneo es una ordenación exhaustiva de la tierra como lugar heterótropo, en el que la distribución de densidades, energías y potenciales es cualquier cosa menos ecuánime, cualquier cosa menos *entrópica*. El extraordinario aumento de las movilidades –geográficas, pero también sociales, culturales, genéricas, etnográficas, biopolíticas, económicas- produce una desterritorialización sistemática de esa ecuación posesiva, despotizadora del mundo –que hemos llamado globalización. Nunca como en los tiempos actuales el mundo se había visto atravesado de *tantos* flujos, en todas direcciones (y a tanta velocidad) y de todas las cualidades –flujos de personas, mercancías, valor, información, conocimiento, emotividad, datos... La misma idea de heterotopía pone en suspenso cualquier diseño de topologías que postule su idealización bajo las formas del espacio diferencial, heterótropo, atravesado de fronteras y territorializaciones fijas. En su lugar, las nuevas formas de utopización negocian su realizabilidad práctica en el horizonte del espacio *cualsea*, en la ubicuidad desterritorializada del *no lugar*, del territorio fugado, deslocalizado, en el *no espacio* del tránsito.

Milimétricamente saturado hasta su último rincón, la contrafigura del mundo contemporáneo es un espacio alisado (como un pulido: por roturación *ad infinitum*) que se abre en una fibrilación rizomal en todas las direcciones, de manera ajerarquizada y excéntrica, relegando cualesquiera atribuciones fijas, estables –es el *espacio sin cualidades*. La forma paradigma de esta heterotopía de los microespacios distribuidos la constituye el horizonte de lo virtual, como escenario desplegado del *no-espacio*, configurado únicamente como topología del encuentro, de la circulación, del flujo inobstruido de la información, la mercancía, el conocimiento o los afectos, como espacio, disposición y máquina de los flujos incortados.

No el espacio fracturado de la privacidad –esa arquitectura molar que distribuye la tierra como lo haría una agencia inmobiliaria- ni tampoco el espacio de falsificada publicidad que define lo estatal, el agenciamiento de lo colectivo por la maquinaria (kafkiana, *toujours*) de la administración. Se trata antes bien de pensar en un espacio renovadamente liso, circulable en direcciones equiprobables, que se constituya como lugar de los puntos intercambiables, indiscernibles, para los que todo *aquí* se instituye como un *cualsea*, un *indistinto*, un ámbito micropolar de la acción y una *multiplicidad* antes que una singularidad territorializada. Frente a las políticas de la singularización, de la fracturación exhaustiva del espacio y su regulación por el derecho y los aparatos territoriales, un espacio concebido como transitividad, como *locus* hiperconductor, un lugar de los puntos que no son “sí mismo”, que como la mónada leibnizana se definen totalmente por su exterioridad, por su comunicatividad, por su estar siendo *otredad* pura...

De forma tal que se revoquen todos los privilegios, todas las jerarquías –en cuanto asociadas a la asignación de espacios, de posiciones en la topologización exhaustiva de *lo informe*. Lo que está en juego es la construcción y emergencia entonces de una nueva forma de *publicidad*, de construcción de la esfera pública. Una forma que no sea ya la de la “representación” ciudadana –mediada por el simulacro político en su contemporánea instrumentación por lo mediático. O quizás de lo que se trata es de imaginar cómo una nueva configuración –postmedial- del ámbito de los media podría contribuir a articular nuevas formas y condiciones para la construcción de publicidad, del ser ciudadano y habitar lo común, en un marco de *democracia profundizada*...

Idealmente: la forma de una *comunidad de comunicación* pensada como encuentro de emisores/participantes, en que todos los participantes en los juegos de habla y enunciación lo hicieran al mismo título, bajo las mismas condiciones. Una fantasía heurística que se postularía únicamente como el horizonte regulador de una fábrica rizomal del tejido comunicativo, en su descondicionamiento espacial, más allá de las topologías de poder asociadas a las asignaciones de lugar, de posición, en las configuraciones del espacio ciudadano y simbólico como instrumentador del escenario de lo Público.

En lo que se refiere al horizonte de las prácticas de producción cultural, y artística específicamente, ello supondría una desjerarquización radical de los espacios, la suspensión de asignaciones y privilegios del museístico frente al cotidiano, frente al del mundo de vida. ¿No es ésta acaso una fantasía digna de ser acariciada? Pero para ello se impone una propedéutica: que el trabajo del arte se descondicione frente a la exigencia de la espacialización, que deje de servir a ella. Nuestro tiempo –y sus tecnologías- lo hacen pensable, realizable. Donde varios siglos nos han entregado sus producciones visuales como disposiciones productoras de espacios singularizados, “sacralizados” en sus liturgias y ritualizaciones, entramos quizás en un período de la historia (vinculado a la emergencia y asentamiento de la imagen técnica y a su eficacia inductiva de la *imagen tiempo*) privilegiado para lograr que el efecto de *distinción* ya no se vincule perentoriamente a ninguna indicación de lugar, de *aquí* privilegiado. Sino acaso a una señalización de tiempo, de temporalidad. Frente a varios siglos de dominancia de un *arte de espacio*, los albores titubeantes de un arte *time-based*, no cortado en la singularidad espacializadora de un “ahora” estatizado –antes bien destinado al lugar *cualsea*, desmantelada ya toda jerarquía del lugar- sino expandido *en el curso del tiempo*...

5. Tiempo expandido –el fin del tiempo *como singularidad*

La aparición (relativamente reciente) y el asentamiento progresivo de la imagen-tiempo como modalidad de la imagen con la que tiene lugar el modo normalizado, principal, de *experiencia de imagen* en las sociedades actuales, determina la caída del imperio milenarista de la imagen estática y el régimen de relación experiencial que se establecía con ella. La nueva imagen –la imagen-tiempo, que los dispositivos técnicos de producción y distribución de imagen hacen posible- no ocurre en el tiempo suspendido, estatizado, del “momento logrado”, único, singularizado –en la intemporalización de un ahora cortado, suspenso y desgajado del devenir. Sino en un tiempo expandido que es un tiempo continuo

e incortado, un tiempo no espacializado, no fragmentado y reducido a unidad discreta, sino distribuido expansivamente como *dasein* y acontecimiento, como devenir, como continuidad del ser en cuanto existente.

Lo primero que resulta evidente es que ese nuevo régimen del darse de la imagen, como imagen-tiempo, implica una nueva modulación de los regímenes de lectura (y por tanto de los dispositivos de *presentación*) que reclaman un tiempo-expandido en la contemplación. El tiempo de la percepción espectadora (y correlativamente al propio tiempo-interno del signo-obra) ya no es un tiempo-singularidad, sino un tiempo extendido, temporalizado, que se desarrolla y despliega en la sucesión. La “lectura” de la obra no tiende ya al instante –como en el caso de la obra estática- sino que se expande en una duración, en un ocurrir que transcurre, que se despliega como una sucesión de presentes –a lo largo de la cual la obra deviene, se transforma, se expresa como historia, como narración. La obra no se da de una vez y para siempre, como idéntica identidad a sí congelada para la eternidad, fuera del transcurso del tiempo. Al contrario, la representación se abre al régimen de la duración en su propio interior, se temporaliza internamente. Gracias a ello, se potencia como dispositivo narrativo, capacitado para contar historias, para darse como signo-tiempo que se efectúa en el propio diferir de la diferencia –en cuanto al tiempo. Y esta temporalización interna –este cargarse del signo de una temporalidad expandida interior- se traslada obviamente al régimen de lectura. Todo ello conlleva una cierta desespacialización del propio dispositivo de presentación (museos, galerías: lugares inadecuados para el visionado de objetos con tiempo interno), de articulación de la recepción. Ya no vale esa articulación de un aquí en el que la imagen se aparece como estaticidad inmóvil, sino que se requiere un dispositivo que facilite una atención expandida en el tiempo, un contenedor que haga posible un visionado extendido en el tiempo.

Benjamin ya sugirió que esta forma del darse la representación expandida en el tiempo (la imagen-tiempo, y mucho más la imagen-movimiento, cine o tv) propicia otro tipo de percepción, más distraída, menos capaz de darse como sujeta a concentración –toda vez que el retorno de la mirada sobre su objeto lo encuentra transformado, siendo “otro” (*diferición de la diferencia* podríamos sugerir con Derrida) en cuanto al tiempo. Así, hay una alianza insoslayable entre imagen movimiento y percepción distraída, *orientación de la imagen al entretenimiento*. Pero también hay un cierto sucumbir del régimen de autoridad que sobre la mirada poseía la imagen en su afirmación estatizada, extraída y separada del curso del tiempo, ajena al régimen del *ser como un sustraerse* que es propio del *acontecimiento*. Tensada y artificiosamente detenida en la congelación de su enquistada identidad a sí, la imagen estatizada sentaba así las bases –y los poderes asociados y las promesas, antropológico-mágico-simbólicas- de un régimen escópico, de visualdad, constituido alrededor del signo estático (el único artesanalmente producible) como régimen milenariamente hegemónico, dominante. Un régimen que, se quiera o no, el asentamiento de la *imagen-tiempo* desestabiliza.

Para, en cambio, horizontalizar la equivalencia de todo tiempo, romper las jerarquías de los tiempos singularizados, las pretensiones de esos *tiempos-ahora* del instante-bello (¡detente instante, eres tan bello! –escribía Goethe) o el instante logrado (en la mística de la fotografía como captura del instante “eterno”) para asumir en cambio una horizontalidad del acontecimiento que se aparece como sucesión incortada de *tiempos cualsea*. Rompiendo

con una construcción de lo histórico como sucesión de tiempos de privilegio y retornando (la negada “historia de los vencidos”, diría Benjamin) por la estrecha puerta del instante, allí donde su extensión intensiva hace equivaler la densidad del *tiempo-ahora* al horizonte incortado y glorioso del *tiempo-pleno*.

A todo ello responde esa continuidad que vemos darse en tantas de las obras contemporáneas entre expansión del tiempo-imagen (en las video-proyecciones, en todo el nuevo género de la narratividad soportada sobre en imagen técnica, ya sea en la fotografía narrativa digital, ya en los desarrollos del vídeo) y la nueva expansión del género de las *performances* y *producción de situaciones* entendidas como prácticas de afirmación estricta del transcurrir, como *políticas del acontecimiento*. Pero esta alianza (de imagen-tiempo y acontecimiento) no es nueva: digamos que el momento más radical de los usos del vídeo, en las neovanguardias de los sesenta y setenta, ya tenía este carácter de *afirmación del tiempo cualquiera*, del tiempo entropizado del acontecimiento. La alianza entre imagen-tiempo y arte de experiencia (piénsese por ejemplo en “*El tiempo como actividad*” de David Lamelas) era y es, en efecto, un hecho: lo que de manera más radical se efectúa en esta puesta en obra de las potencias de la *imagen-tiempo* es, justamente, *una política del acontecimiento*, una política de la experiencia.

Una afirmación del mero existir –del existir cualquiera- frente a la congelación del ser del ente –de lo *ya sido*- afirmado en el signo en cuanto concebido a la medida del verbo. Una afirmación de la *presencia* frente a la representación, del darse del mundo como despliegue del *diferirse de la diferencia* frente a la *congelación de lo que es* procurada por la ontoteología. De la que, dígase de una vez, la obra clásica en su modulación estatizada, por su consagración instituyente del *orden de la representación*, era no ya argumento larvado, sino cómplice o incluso inductor máximo –tanto cuando menos como el *logos*, de cuyo imperio ella, en una servidumbre oscura, se constituía en ignominioso aval.

6. *Cultura visual* y estetización del mundo –el fin del arte *como singularidad*

Acaso todo este declive del darse de las *prácticas de representación* bajo un régimen de singularidades podría cerrarse, o resumirse, en un signo englobador, perimetral: el del fin del carácter de singularidad radical de la artística frente al resto de las prácticas –de producción simbólica, visual, significativa. Asistiríamos en ello, quizás, al tanto tiempo anunciado fin del existir separado de lo artístico, en cuanto sometido a las asignaciones de una articulación segregada de los modos de producción de la actividad crítica, racional –la característicamente moderna separación de las esferas: especulativa, práctica y estética. Habría que recordar que la superación de este estado segregado –o la reintegración de la totalidad de la experiencia correspondiente a cada una de esas tres esferas del actuar de la razón- respondería en todo caso al estado de realización de un modelo de orientación utopizante, como lo haría también la propia figura regulativa de la disolución del existir separado de lo artístico –en el conjunto amplificado, entrópico y desjerarquizado, de las prácticas culturales y de representación.

No se trata aquí de rescatar viejas figuras de la “muerte del arte” para reproponer su oportunidad en el nuevo horizonte de realización de la metafísica en la forma de la tecnología, sino acaso de replantear la condición problemática bajo la que se viene dando dicha figura en el contexto de todo el programa del “alto modernismo” o modernismo tardío: bajo la figura de un *ocaso* o una muerte permanentemente aplazada, como oscilación entre su afirmación diferencial –frente al resto de las prácticas simbólicas- y su estado de indiferenciada inmersión en la constelación difusa y expandida de las prácticas productoras de visualidad, un campo en estado de crecimiento desmesurado en el contemporáneo contexto histórico del asentamiento cumplido del capitalismo cultural, en la época de definitiva preponderancia de las culturas de masas y de lo cotidiano –frente al tiempo en que dominaron las formas “elevadas” de la “alta cultura”, orientadas a su consumo singularizado y, como más arriba hemos mostrado, a la producción específica de esos modos del propio ser del sujeto como singularidad.

Tan indudable resultará entonces que el espacio que se abre en este proceso está cargado de problematicidad –es un territorio extremadamente resbaladizo, cargado de incertidumbre y signos equívocos- como que volverle la espalda supondría negarse a afrontar los desafíos que nuestra propia época nos plantea. Nada seguramente obtendríamos lanzándonos a ciegas a sus abismos, pero menos aún en negarles realidad, su condición de reto epocal por excelencia para las prácticas de representación y producción de identidad soportadas en la generación, difusión y consumo de *visualidad*.

Es muy posible incluso que la tarea por excelencia a la que un superviviente *arte* debiera todavía enfrentarse sería precisa y propiamente ésta –y que en negar su prioridad perdería su postrera, quizás incluso deberíamos decir *póstuma*, oportunidad. Por decirlo de otra manera: que resistiendo encastillado en el enarbolamiento de sus privilegios –frente a un entorno de homologación indiferenciada- decaería laciamente en la más rancia de las desapariciones por insignificancia, por falta de alcance, en la medida y toda vez que lo que aportaría dejaría intocado el núcleo mismo de su problematicidad epocal. O dicho de otra manera: sólo se daría como espectáculo administrado por las industrias del entretenimiento, obedientemente sumido en la lógica de la contemporánea estetización difusa del mundo que acontece como generalización a la totalidad de las formas de la producción visual y cultural (y aún de la experiencia) de apenas unos pocos de los rasgos reconocidos como caracterizadores de la experiencia estética: la función fruitiva, que se le asocia a su particular e intensivo modo de sensorialidad, o el rango exonerante que posee frente al exhaustivo condicionamiento de los modos de vida por el tejido económico-productivo. Pero ambos caracteres no dejan de ser predicables de tantas otras actividades y prácticas de representación, de modo que la diferenciación con ellas –la reivindicación de su diferencial frente a la absorción de las industrias del entretenimiento- reclamaría antes bien otras autoexigencias o la propuesta de otras estructuras y modulaciones enunciativas. Entre las que el obligarse a confrontar esos modos nodales de la problematicidad epocal que concierne a las prácticas de representación podría, mejor que ninguna otra, definirle misión, tarea y especificidad...

Como quiera que sea, hablamos de un *horizonte de disolución* que significa un profundo desplazamiento, una auténtica mutación, en la que se juega una desjerarquización radical del campo, una homologación de la topología del territorio en el que se despliegan las

prácticas culturales y productoras de significado, las simbólicas y productoras de imaginario colectivo, todas las de representación y producción de identidad. Aceptémoslo o no, ese horizonte dibuja –para toda esa *constelación expandida*- el desafío de nuestro tiempo. Y cómo podríamos creer en tales prácticas *como arte* si no fueran capaces de asumir precisamente su reto, ésa la más alta tarea que puede encomendársele a las prácticas de representación. Digamos, elucidar su espacio, esclarecer su problematicidad, mostrar su límite y sus dependencias, facilitarnos al mismo tiempo su empleo y el conocimiento desmantelado de todo lo que en ese usarlas –y quedar nosotros mismos como sujetos de tal práctica en ese uso constituidos- está implicado. Ayudarnos a, desde el extremo mismo en que se incrustan las bases de sus piedras angulares, conocer o sospechar al menos cómo y bajo qué condiciones se instituye en la Historia de las producciones humanas cada *orden de la representación*, cada *orden del discurso* –y en su espacio, su propia eficacia y aún nuestro mismo existir...

<NUEVOS*DISPOSITIVOS_ARTE>. TRANSFORMACIONES DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN LA ERA DEL CAPITALISMO CULTURAL ELECTRÓNICO

En uno de los más visionarios pasajes de su célebre artículo sobre la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica¹, Benjamin proponía un diagnóstico inquietante. La irrupción de los modos técnicos de la reproducción, escribía, “variará nuestra percepción *del sentido de lo igual* en el mundo”. Una primera lectura de tal afirmación emparentaría su advertencia con la crisis del único, del original, frente a la copia. Con el anuncio del desvanecimiento apresurado de ese “auténtico singularísimo” que, ostentando los caracteres de la unicidad ontológica que señalaba el aura, se vería ahora avasallado por la presencia de la serie, de los simulacros multiplicados. Esta es la lectura más frecuente y conocida del artículo benjaminiano y veríamos su rastro brillar en, por ejemplo, la hipótesis de un *grado xerox* de la cultura sugerida por Baudrillard. Incluso –y por buscar un eco más lúcido- en esa puntualísima, pero certera como pocas, lectura del pop que, como al paso de objetivos más patentes, hace Foucault en su pequeño homenaje a Gilles Deleuze².

Si seguimos leyendo el texto benjaminiano, en efecto, vemos muy pronto que en el pasaje Benjamin no se refiere a algo ya tan evidente, tan “divulgado”. Benjamin no habla en ese pasaje realmente ni de la fotografía, ni de la revista ilustrada, ni de los métodos técnicos de estampación, sino, y muy precisamente, *del cine*. Y la variación que se anuncia, en cuanto a “nuestro sentido para lo igual en el mundo”, tiene que ver con dos potencialidades específicas que ostenta el cine frente a las “artes de original”: La primera, su capacidad de generar una recepción colectiva, su capacidad de darse para varios sujetos a la vez, de darse incluso en varios lugares a la vez. La segunda, su cualidad inaugural en la historia de la percepción, al constituir el primer escenario posible para la comparecencia efectiva de una imagen-tiempo (que ontológicamente puede definirse como aquel modo de la representación que no se da, en el curso del tiempo, como inalteradamente idéntico a sí, sino como diferencia efectiva que no sólo se distingue del resto de las singularidades, sino

¹ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1999.

² Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum*, Anagrama, Barcelona, 1978.

que difiere también de sí misma con el transcurrir del tiempo). Analicemos por separado cada una de estas dos cualidades y el distinto impacto que su puesta en juego introduce, en cuanto a los dispositivos de producción de imaginario, de representación. Merece quizás la pena hacerlo pues, si en algo acierto en la indagación que persigo, la suerte de las transformaciones de las prácticas de producción de sentido en la era contemporánea tiene mucho que ver, justamente, con la profundización y el asentamiento de los efectos e impacto de un conjunto de modificaciones que tuvo probablemente allí su primer atisbo de inteligencia cumplida.

#

Fijémonos pues en el primero de esos dos caracteres, la capacidad introducida por los nuevos dispositivos tecnológicos de distribución social de las ideas y prácticas artísticas de generar una recepción colectiva, su capacidad de darse para varios sujetos a la vez, de darse incluso en varios lugares a la vez. Si Benjamin podía entonces hablar únicamente del cine –enfaticando por contraste la inadecuación de la pintura para darse a una recepción simultánea y colectiva- hoy el sistema de las mediaciones capaces de dar lugar a esa “recepción simultánea y colectiva” se ha ampliado merced al menos a dos nuevas tecnologías: la de la televisión y la de internet.

Para lo que aquí nos interesa, la tesis benjaminiana de la expansión de “nuestra percepción para el sentido de lo igual en el mundo” no hace sino reafirmarse con esta ampliación de nuevos medios capaces de generar una recepción colectiva, su capacidad de darse para varios sujetos a la vez, de darse incluso en varios lugares a la vez (lo que es más: prácticamente en la desubicación de la casa de cada cualquiera, más allá de toda “site-especificidad”). Siendo una de las cualidades del original, de lo aurático, el darse en un único “aquí y ahora”, *hic et nunc*, y para un único receptor, entendemos en qué sentido algo que se dá para la recepción colectiva –de los varios- modifica nuestro sentido para *lo igual*: hasta ahora, esa cualidad sólo podía predicarse de aquello que se daba en un mismo aquí y ahora –hipótesis leibniziana de los indiscernibles. El nuevo darse de *lo igual* de que ahora nos habla Benjamin no se refiere ya únicamente al parecido “horizontal” de la serie –ese parecido que, como intuyó Duchamp, solo se diferenciaría infralevemente³- sino justamente a algo mucho más trascendental y cargado de consecuencias: al *igual* de lo percibido por los receptores, por los sujetos de conocimiento y experiencia. Benjamin insiste explícitamente en ello: si el impacto de la fotografía sobre las artes de original es grande, mayor indudablemente será el del cine. Y ello por esa razón fundamental: a diferencia de las artes de original, las reproducibles al modo del cine permiten una *expectación simultánea*, una recepción plural. La semejaza –cualquier forma de lo igual de la que hablemos- podría entonces empezar a darse ahora al nivel de la recepción, de la organización de “los públicos” y las formas de su experiencia estética. Merced a la

³ Recuérdese al respecto la definición duchampiana de lo infraleve: la diferencia entre una serie de objetos obtenidos todos ellos de un mismo molde.

mediación técnica *lo igual* se escenifica ahora al nivel del imaginario social que las prácticas artísticas producen. Lo igual está en la “experiencia” que estos nuevos dispositivos son capaces de inducir: se desplaza desde la territorialidad inicial del objeto producido –la “obra de arte”–, hasta su nuevo acogimiento en el lugar del sujeto receptor.

Dicho de otra manera, y en breve: lo que Benjamin está detectando es el lazo inexorable que existe entre la aparición de la reproducción técnica y el devenir “de masas” de las formas culturales. Lo igual que introduce el dispositivo técnico no sólo problematiza la especificidad singularísima del objeto, de la obra: también la propia singularidad específica del receptor y su experiencia. Lo problematizado entonces llega hasta la esencia misma del sentido de la cultura en relación a la reproducción social: derrumba las garantías que el sistema cultura proporcionaba en relación a la *bildung*, a la formación del “individuo”; en relación a la aspiración burguesa a una especie de destinación formativa (y fruitiva) individualizada de la cultura para el sujeto individuo, para ese *alma bella* en que piensa el romántico como su *interlocutor válido*, como su lector *prójimo*, que habría de oficiar como trasunto necesario del creador-genio, como él mismo un “individuo singularísimo.” Me atrevería a añadir que, además, es esta certidumbre (menos explícita como núcleo de la tesis del ensayo) de “deslizamiento de las prácticas artísticas hacia el horizonte de las industrias de masas” la que fundamenta su célebre conclusión final: que el mayor impacto causado por los medios de distribución técnica en el sentido de la experiencia artística, necesariamente se refiere a su desplazamiento desde una significación simbólica, heredera de sus precedentes sentidos mágico y religioso, hacia una nueva e ineluctable significación política. Creo que al respecto, el sentido de la intuición benjaminiana no ha podido hacer sino reforzarse y que, en efecto y cada vez más, es evidente que ésa es la coyuntura epocal en que nos encontramos. Añadiría, acaso, que la aparición de nuevos dispositivos de mediación y distribución técnica no ha hecho, desde luego, sino exacerbar su importancia.

#

La segunda cualidad del cine –quiero decir: de los dispositivos técnicos productores y distribuidores de imagen-acontecimiento- con capacidad estructural para alterar las condiciones de nuestra percepción de *lo igual* en el mundo tiene que ver, como he indicado, con el hecho de ser su tecnología la primera capaz de poner en juego las potencias de una imagen-tiempo, entendiendo por tal aquella que *sucede*, que dura, que no se da de una vez y para siempre como idéntica a sí, estática. Estructuralmente, es inherente a la naturaleza de la imagen producida –por su darse en un orden de dimensiones mermadas, reducidas a las dos propias del espacio- el representar siempre estáticamente un corte singular de espacio-tiempo. En la órbita del significante visual la representación de lo que *difiere*, de lo que acontece en el tiempo, de lo que transcurre y a cada tiempo sucesivo escenifica un estado diferenciado, diferido, ese aparecer de la diferencia no es (no era hasta la aparición del cine) *efectuable* en el espacio del significante visual. Es (era) inherente a la estructura característica de la *imagen* –como representación de un *corte espacio-temporal* singular- el darse de una vez y ya para siempre como *igual a sí*. Diría que todos los potenciales asociados secularmente –incluso tal vez milenariamente- a la imagen dependen justamente de ese poder de escenificar lo representado como inmóvil, como perdurando eternamente,

como dado para la eternidad bajo una identidad absoluta y retenida, congelada en el curso del tiempo. Tanto los poderes mágico-religiosos y antropológicos asociados a este consumo de una imagen que refleja el mundo detenido, siendo para siempre igual, como los poderes simbólicos y la promesa de eternidad, de duración, contenida en la expresión del arte como retención (y memoria: esto es potencia de repetición) del instante bello, del instante perfecto o logrado (piénsese en Goethe o Baudelaire, pero también en Cartier-Bresson), todos esos poderes constitutivos de la función y potenciales del significante visual en todas las culturas de la representación, dependían justamente de esa cualidad estructural de la imagenintemporalizada, de la imagen como estaticidad, como detenida para siempre, como idéntica a sí en cuanto al transcurrir del tiempo.

En su reflexión sobre el cine Benjamin atribuye a la “pérdida de la capacidad para retener la imagen como idéntica a sí” las condiciones de asentamiento de un modo de la percepción necesariamente *distráida*. La percepción “concentrada” –aurática- de la imagen, hecha posible por la pintura por ejemplo, dependía del carácter inmóvil, mantenido y estático, de su superficie exhibitiva, significativa. En cambio el cine, al ofrecer a la expectación algo que a cada instante difiere de sí, algo que constantemente cambia y aparece como *dejando de ser*, imposibilita esa percepción retenedora de lo igual, de lo que se repite, de lo que no se diferencia de sí –en cuanto al tiempo. El cine nos hace ciegos a lo intemporal, a lo eterno, a lo que dura sin duración, estáticamente, en identidad inmóvil –pero también podríamos decir que nos devuelve la vista sobre lo efímero, sobre lo contingente y pasajero, sobre la duración, sobre el acontecimiento. Al respecto, sin duda las consideraciones de Bergson, Broodthaers o Deleuze resultan cruciales⁴. Vemos entonces en qué nuevo sentido la irrupción del dispositivo cine, como productor y distribuidor de imagen-acontecimiento, trastorna ahora una cualidad probablemente más profunda, inherente o secularmente asociada a nuestra experiencia de la imagen: la de darse de una vez y para siempre, como eternamente igual a sí, sin que la diferencia en cuanto al tiempo –es decir, la inscripción en el durar, en el acontecer- pueda predicarse de su espacio.

Diría que aquí por supuesto se alteran de modo fundamental las condiciones de la expectación, de la lectura, de la contemplación –y que este es un cambio importantísimo que está alterando las exigencias dirigidas a los dispositivos organizadores de la difusión social y la presentación pública de las prácticas de producción significativa en la esfera de lo visual. E incluso algo más importante: se viene a alterar todo el complejo sistema articulador de nuestras expectativas en cuanto a la imagen, a la representación y su función antropológica: casi diría que, en última instancia, lo que se modifica en profundidad es el conjunto de nuestra relación efectiva con los sistemas de signos, con el sistema general de la representación: el sentido general mismo de la cultura, entendida como herramienta de conocimiento, interpretación y actuación mediadora de todo nuestro existir en el mundo.

#

⁴ Véase en particular Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo* (1985), Paidós, Barcelona, 1987.

Por resumir y recapitular el conjunto de sugerencias planteadas hasta ahora a partir de esta lectura *reemplazada* del artículo benjaminiano, diré que tres van a ser las formas principales en relación a las cuales veríamos trastornadas las condiciones de “nuestra percepción de *lo igual* en el mundo”. El primero –es la lectura ya más clásica del texto benjaminiano, la posmoderna, digamos- en cuanto a la “revuelta de las copias”, de los simulacros, de las repeticiones, frente al original que administraría el poder de verdad, de regulación del valor, sobre la serie. La segunda –por la emergencia de un sistema de recepción simultánea y colectiva- la predicación de *lo igual* desplazada hacia el espacio de la recepción, de la fenomenología del imaginario social: dicho de otra manera, en el contexto de un desplazamiento de la experiencia de lo artístico desde una epistemología del sujeto individuo hacia otra que lo es exclusivamente del sujeto masivo, colectivo. Finalmente, tercera modificación, en cuanto al tiempo interno propio de la experiencia artística: ella se dará menos como asociada a la presencia sostenida de lo idéntico a sí en cuanto al tiempo, menos como asociada a lo perdurable intemporal, y más en cambio por relación a un modo del significante que él mismo esta sometido al avatar de la duración, al diferirse mismo del signo en cuanto al tiempo. Dicho de otra manera: no ligada a actos de la representación fundados en la repetición eterna de lo mismo, sino en cuanto a la iteración ilimitada del significante sobre lo que transcurre, en el horizonte por tanto de una inaugural imagen-acontecimiento, a partir de la tanto tiempo imposible epifanía en la historia de la representación del acontecimiento, como aparición fulgurante de la diferencia extendida en el eje del *dasein*, del existir del existente, de su darse en cuanto al tiempo. En mi opinión, a la hora de valorar las transformaciones de la esfera de la cultura en nuestra época debemos tener en cuenta estos factores, que si tengo razón afectan a la misma estructura antropológica y gnoseológica de la experiencia artística. Pero por supuesto, hay también toda otra serie de otros factores –geopolíticos, históricos, económicos, propiamente sociales, tecnocientíficos, etc- que afectan a la esfera de lo artístico, como al resto de las esferas que de manera muy compleja se entrecruzan tejiendo la espesa interrogación de nuestro tiempo. Y es sobre ellos que me gustaría ahora tratar, dando así mínimamente razón de la enunciación que aparece como subtítulo de este capítulo, para explicar un poco en efecto a qué me refiero cuando hablo de “capitalismo cultural electrónico”.

#

En una primera fase, cuando se empezó a hablar de sociedades de conocimiento se hablaba de una especie de aplicación instrumental del conocimiento y las tecnologías de la informatización a la mejora de la productividad económica, por la vía de la optimización de los procesos de producción industrial. Cuando en 1980 por ejemplo Lyotard se refería a la informatización del saber y la implantación generalizada del criterio performativo como criterio de legitimación en las sociedades avanzadas, creo que se refería sobre todo a algo así. Su tesis de que la informatización del saber estaba desplazando la pregunta referida al conocimiento desde la interrogación por su valor de verdad a la pregunta por su valor de cambio, por su valor económico en última instancia, apuntaba todavía a esta primera fase de desarrollo de un “capitalismo postindustrial”, para el que se trataba de enfatizar cómo todo el desarrollo de la ingeniería del conocimiento –las bases de datos, la aparición del lenguaje máquina, la primera experiencia del *minitel*- estaba permitiendo una continua

optimización de los procesos industriales, una mejora de la rentabilidad entendida en el sentido de la *systemtheorie*: minimización de inputs, maximización de outputs. En ese primer momento, por tanto y no obstante, la producción de la riqueza seguía dándose sobre todo en los sectores industriales y productivos, digamos, por lo que a mi modo de ver tenía sentido referirse a esa etapa en sentido riguroso únicamente como fase última del capitalismo industrial, y realmente todavía no de un genuino desarrollo de la sociedad del conocimiento. Bajo mi punto de vista el advenimiento real de las sociedades del conocimiento está vinculado justamente a la emergencia autónoma de las *industrias del conocimiento* como tales, éstas principalmente de dos tipos: las de la informatización y las culturales y de la comunicación. Y si se quiere a su asociación y convergencia actual en virtud del desarrollo de la revolución digital, que ofrece una red de canales para su distribución pública y consumo masivo. La emergencia de estas industrias del conocimiento como generadoras autónomas de riqueza ocurre a lo largo de los últimos 15 o 20 años del siglo XX y digamos que su aparición está estrechamente vinculada a la de las mismas tecnologías que hemos visto trastornan de modo radical la fenomenología de la experiencia estética –me refiero obviamente a las tecnologías de la comunicación de masas y muy en particular a la aparición de internet. A su paso, creo que tres son los signos principales que nos pueden permitir hablar de una fase diferenciada del capitalismo.

El primero –que afecta al modo de producción y por tanto también necesariamente a los modos del trabajo- es la transformación de la esfera del trabajo y el devenir central en ellas de lo que Toni Negri y su escuela ha llamado “el trabajo inmaterial”, es decir un trabajo no ligado a la producción material de objetos y mercancías, sino sobre todo, y a partir de la terciarización creciente de las sociedades más avanzadas, de un trabajo orientado a la producción intelectual y afectiva, que se dirige a satisfacer (y por supuesto también a inducir, como cualquier otro mercado) nuestras necesidades en el orden de la vida psíquica y espiritual, nuestras necesidades de sentido y deseo, de concepto y pasión, de racionalidad y afectividad. Llamamos trabajo inmaterial sobre todo a ese amplio espectro de actividad humana de producción afectiva e intelectual que cada vez implica y da empleo a sectores más amplios de nuestra sociedad.

El segundo rasgo sería el surgimiento de todo lo que se ha dado en llamar la “nueva economía”, algo que prioritariamente tiene que ver con el desplazamiento de los focos de la actividad económica desde la productiva a la puramente especulativa, financiera (que según los analistas ha rebasado de largo a la economía productiva hasta representar más de los dos tercios de la actividad económica en las sociedades avanzadas). Obviamente la mundialización de la economía financiera –es decir, la expansión del ámbito de acción inversora y especulativa a escala planetaria- y el apoyo instrumental prestado por las tecnologías comunicativas en tiempo real, muy en particular internet, a esos procesos de flujo informativo en el terreno económico, ha tenido una importancia absolutamente decisiva, por lo que me parece que pueden considerarse fenómenos intrínsecamente asociados. Fredric Jameson escribe al respecto: “La desmesurada expansión de los mercados de capital financiero constituye una característica espectacular del nuevo panorama económico –cuya posibilidad misma se encuentra ligada a las simultaneidades inaugurada por las nuevas tecnologías. Aquí no tenemos que vérnoslas ya con movimientos de la fuerza del trabajo o el capital industrial, sino más bien con el movimiento del capital mismo”. Cuando esa actividad y ese movimiento se convierte en el soporte de más de un

60% de la actividad económica, es cuando podemos hablar de acceso a una nueva fase estructural del capitalismo, en la que éste empieza a darse únicamente como puro código inmaterial, como mero flujo informativo, como circulación efectiva de “información” –no ya vinculado a la propiedad de la industria o de la tierra.

Finalmente, un tercer rasgo estrechamente ligado desde luego a los dos anteriores, se refiere al extraordinario crecimiento en ese contexto de las que llamaría industrias de la conciencia, adoptando la denominación avanzada por Adorno y la escuela frankfurtiana. Según Jeremy Rifkin, “el 20% de la población mundial más acomodada gasta ya más del 50% de sus ingresos en acceder a experiencias culturales”. Ese amplio margen de industrias que integra a las del ocio, el espectáculo, el turismo cultural, el entretenimiento, de aventura, las industrias de experiencia, etc., mueve y concentra en las sociedades más avanzadas cifras crecientemente importantes. Según Neal Gabler en su polémico, pero bajo mi punto de vista muy interesante, ensayo “Vida: la película. Cómo el entretenimiento suplantó lo real”, “las industrias de mayor crecimiento en Estados Unidos son aquellas directamente relacionadas con el entretenimiento y todo aquello que, de una manera u otra, permite a la gente escenificar su vida”. Michael Mandel, en su ensayo “la economía del entretenimiento”, asegura que en Estados Unidos a mediados de los 90 el gasto anual en entretenimiento superó ya al de educación. Para Rifkin, la conclusión es clara: “La producción cultural será el principal terreno para el comercio global en el siglo 21. La producción cultural asciende a la primera posición económica, mientras que la información y los servicios descienden a la segunda, la industria a la tercera y la agricultura a la cuarta”⁵.

Ulrich Beck, desde planteamientos ideológicamente distantes, coincide sin embargo en este punto al señalar la importancia creciente en las sociedades actuales de los dispositivos de construcción de la experiencia –y el cambio de función que al respecto ostenta la cultura–: “si la cultura antes estaba definida por las tradiciones, hoy debe definirse como un área de libertad que protege a cada grupo de individuos y posee la capacidad de producir y defender su propia individuación”⁶. Si la lucha diaria para tener una *vida propia* se ha convertido, según su tesis, en casi la única necesidad colectiva restante en el mundo occidental, y es ella la que expresa “lo que queda de nuestro sentimiento de comunidad”, estaríamos hablando entonces de un desplazamiento que no sólo trae a la cultura al centro mismo de organización de la vida en las sociedades del capitalismo actual sino que también la prefigura como el instrumento por excelencia de toda posibilidad de construcción de “la democracia radicalizada, para la que muchos conceptos y fórmulas de la primera modernidad se han quedado insuficientes”. En este punto parece obligado recordar el análisis iniciado por Debord con su crítica de la sociedad del espectáculo y su denuncia de cómo con su asentamiento se produce la expropiación y el distanciamiento de nuestra

⁵ Todos las citas y datos referidos en este párrafo han sido tomados de Jeremy Rifkin, *La era del acceso*. (2000) Paidós, Barcelona, 2000.

⁶ Ulrich Beck, “Vivir nuestra vida propia: individuación, globalización y política” en Anthony Giddens y Will Hutton (eds). *En el límite. La vida en el capitalismo global*, Tusquets, Barcelona, 2001.

experiencia auténticamente vivida. En esa certera crítica se señalaba con precisión, según Jameson, “el movimiento de la economía hacia la cultura”, el tributo de enmascaramiento, falsificación o separación de la vida auténtica que para nuestro existir se producía a costa del espectáculo, definido como “el capital en tal grado acumulación que se convierte en imagen” (y esto es lo mismo que, de otra manera, propone Naomi Klein en su conocido No-Logo: el *devenir cultural* de la mercancía). Ahora sin embargo, y de nuevo citando a Jameson, se trata de otro movimiento: “el de la cultura hacia la economía”, convertida ésta en el motor más activo y potente del nuevo capitalismo. La vieja separación teórica entre estructura y superestructura, entre la “realidad objetiva” de las relaciones de producción y su enmascaramiento por los discursos y prácticas ideológicas al servicio de los intereses de clase, entre la vida auténtica vivida directamente y su expropiación por el espectáculo, deja paso a una situación de inmersión recíproca en la que las mismas prácticas culturales deben ser contempladas desde la perspectiva específica de la producción, del trabajo, y no como ajenas de hecho a la actividad económico-productiva en su conjunto, tal y como de distintas maneras han mostrado autores tan poco dudosos como Pierre Bourdieu o Jacques Rancière.

Escribe Rancière: “Sea cual sea la especificidad de los circuitos económicos en los que se insertan, las artísticas ya no pueden ser consideradas como la excepción respecto de las demás prácticas”. Generando valor simbólico o representando su propio estatuto en el conjunto de la actividad productiva y sus divisiones, podríamos afirmar que, en nuestras “sociedades de riesgo” las prácticas culturales son las principales detentadoras del encargo social de producir comunidad y vida propia, de alimentar los procesos de subjetivación y socialización, y es en ello donde reposa y se articula todo el potencial de su creciente valor simbólico. No es entonces necesario insistir en que –para decirlo con Negri- ésta es una transformación que “afecta en profundidad a la misma reorganización de la producción a nivel mundial. Cada vez más, los elementos que están ligados a la circulación de mercancías y servicios inmateriales, a los problemas de la reproducción de la vida, pasan a ser los problemas centrales”⁷.

#

Estaríamos entonces hablando de una tercera y profunda transformación estructural de la esfera de la cultura en las sociedades del capitalismo avanzado, que con propiedad podríamos comenzar a describir entonces como *sociedades del capitalismo cultural electrónico*, dado el papel crecientemente central que en ellas –y gracias sobre todo al establecimiento de modos de distribución masivo propiciado por las tecnologías digitales de reproducción, en un espacio de convergencia de las industrias mediales y del entretenimiento, del ocio cultural- ocupa la producción simbólica, inmaterial, la producción intelectual y pasional, de sentido y deseo, tanto en la organización del trabajo y la producción como en la misma reorganización general de los mercados y el consumo. Al

⁷ Toni Negri, “El G-8 es una caricatura; la globalización exige una participación de todos» entrevista de Gabriel Albiac, con ocasión de la publicación de *Imperio*. En EL MUNDO. AÑO XIII. NUMERO 4.251, Sábado, 21 de julio de 2001.

mismo tiempo y por otro lado, debe resultarnos evidente que este devenir central de tales modalidades de la actividad y la producción representa de hecho la absorción plena de las prácticas culturales y artísticas por parte de las industrias del ocio y el entretenimiento –y que ello supone probablemente una total impostación de su sentido y significado, del sentido y significado que hasta ahora les hemos atribuido, e incluso su depotenciación creciente como instrumentos de una acción crítica capaz de implementar nuestras expectativas de aumentar los grados de libertad y justicia social o los de autenticidad en los modos de la comunicación y la experiencia. Como sugerí más arriba, en efecto, sería un gran error pensar que esta metamorfosis contemporánea del capitalismo en capitalismo cultural conlleve de modo automático efectos optimizadores de nuestra vida común (optimizadores de la libertad colectiva, la justicia, la igualdad ciudadana o la misma intensificación de la experiencia). Antes bien si acaso lo contrario, y se trata por tanto de repensar críticamente las prácticas culturales y de producción simbólica en este nuevo marco estructural, analizando en todo caso bajo la perspectiva de una historicidad diferenciada su nueva relación consigo mismas, con su esfera propia, y con la totalidad del complejo sistema social, para desde ese análisis desplazado refundar nuevas estrategias de resistencia o desarrollar nuevos dispositivos que puedan officiar como agenciamientos críticos en relación a los procesos de construcción de la experiencia, a los procesos de subjetivación y socialización respecto a los que, en mi opinión, las prácticas culturales adquieren entonces una nueva responsabilidad, de enorme alcance político.

El derrumbe generalizado, en efecto, de las grandes máquinas abstractas de la reproducción social –la familia, la educación, la religión, la patria, la pertenencia a la tierra, las tradiciones, el estado y la administración como grandes aglutinadores sociales, los partidos políticos, las organizaciones sociales- asigna a las industrias del imaginario colectivo –esas “industrias de la subjetividad”- un enorme poder de organización social, en la medida en que los procesos de socialización y subjetivación dependen de su eficacia para generar procesos de identificación, de inscripción en contextos de comunidad. Lo que entonces está más en juego en las nuevas sociedades del capitalismo avanzado es el proceso mediante el que se va a decidir cuáles son, y cuáles van a ser, los mecanismos y aparatos de subjetivación y socialización que se van a constituir en hegemónicos, cuáles los dispositivos y maquinarias abstractas y molares mediante las que se va a articular la inscripción social de los sujetos, los agenciamientos efectivos mediante los que nos aventuraremos de ahora en adelante al proceso de devenir ciudadanos, miembros de un cuerpo social.

#

Resumiendo de nuevo lo sugerido hasta aquí, diría que nos encontramos frente a un proceso de transformación profunda de las sociedades avanzadas que conlleva desplazamientos clave en cuanto a la función en ellas de las prácticas de producción simbólica, de las prácticas culturales. Este desplazamiento profundo puede rastrearse a través de, primero, una transformación de la esfera del trabajo, que trae al inmaterial al centro mismo de la actividad productiva. Segundo, en la conversión del conocimiento, del saber, de la información, en principal motor del capitalismo avanzado, no solo en el sentido de las

economías financieras y especulativas, sino también en el sentido de la creciente importancia adquirida por las industrias de producción y circulación del saber, de las prácticas significantes –transformación que hace que la importancia de la propiedad asociada a los recursos y bienes materiales, resulte secundaria frente a la de la propiedad intelectual, de la información, del saber. Y tercero, la enorme expansión adquirida por la constelación de industrias de la conciencia, las industrias culturales, del entretenimiento, del ocio, etc. tan importante que su ascenso al primer puesto en las economías del nuevo capitalismo parece asegurado como última fase del capitalismo avanzado, dando validez a esa denominación que desde nuestro título proponemos, la de capitalismo cultural electrónico.

Podemos afirmar (y aquí las dos líneas de reflexión mantenidas en este artículo vendrán a encontrarse) que sólo en un contexto de transformación tecnológica de los usos de la imagen y las condiciones de su recepción y experiencia como el descrito es posible el desplazamiento de la esfera cultural hacia ese nuevo centro excéntrico de las nuevas economías del capitalismo avanzado, que está constituido por las “industrias del sujeto”. Podría incluso añadir que el conjunto de tensiones y fuerzas que juegan en todo este proceso de transformación se refiere más, y de modo más claro, a aquellas prácticas que acierten a definir sus modos de distribución social bajo tales economías –para entendernos: lo tiene más fácil y más logrado ya la música o el cine que las plásticas espaciales- e incluso que el conjunto de transformaciones que afectan actualmente al conjunto de la institución-Arte (desde la proliferación expansiva de los museos a la bienalización creciente del sistema expositivo, o la subordinación de sus actuaciones al impacto mediático) expresa la respuesta torpe de un sistema anquilosado que en su autonomía estructural no se encuentra preparado para un tránsito al que por otro lado, se ve impelido –y frente al que la consigna de la *systemtheorie* (sed operativos o desapareced) sigue apareciendo como un Damocles efectivo. El resultado es la respuesta enormemente deficitaria que conocemos, frente a la que no podemos librarnos de una cierta sensación de insuficiencia, de encontrarnos frente a una institución que viviera en tiempo prestado y a la que se le reclaman cambios de maneras, estructuras y modos generales de su darse como institución social muy profundos. Mucho más profundos incluso de los que parece preparada para adoptar.

#

Una vez situados así en dos frentes el conjunto de factores que más cruciales me parecen de cara al desencadenamiento de un proceso de transformación profunda del sentido de las prácticas artísticas y sus instituciones sociales, querría ahora señalar, muy sintéticamente y para terminar, algunos de los que me parecen los “principales desafíos” que esta nueva situación plantea. El primero de ellos se refiere a la necesidad de repensar al artista como productor. No más como un individuo ajeno a los procesos y prácticas sociales, sino como un trabajador o un ciudadano más, participante de la totalidad de las relaciones e intercambios que marcan la vida pública y no por tanto ajeno al funcionamiento del tejido económico-productivo, en el que no actúa ni como un parásito ni como un chamán liberado, como una especie de casta separada, sino como un *cualsea*, como un ciudadano cualquiera. Semejante proceso de homologación ciudadana obviamente conlleva la retirada efectiva de

cualquier residual *estética del genio* e incluso de cualquier “ideología estética” –cualquier presuposición de que en el espectro de las prácticas artísticas comparece algún modo específico de la *verdad del ser*. Cada vez más el artista debe ser pensado como un trabajador especializado cualquiera e integrado en equipos de producción (las exigencias de los nuevos modos de producción superan en muchos casos la idea de obras producidas unipersonalmente, en la soledad del estudio). Y cada vez más el suyo es un trabajo de realización colectiva, en el que la autoría se dispersa en el equipo e incluso en el flujo de su circulación e intercambio, en el que cualquier participante es un modificador intertextual, un *bricoleur*, un poco a la manera del DJ, del sampleador musical que recoge, remezcla y devuelve al espacio público su aportación, su recepción intérprete.

La propia idea de autoría, y consecuentemente la de propiedad intelectual, se ve debilitada aquí por una noción de libre acceso y circulación de las ideas en las sociedades del conocimiento. En ellas el espacio de la propiedad intelectual se postula como escenario de una nueva lucha, de un conflicto profundo entre el derecho de libre acceso al conocimiento y el derecho de reconocimiento del trabajo del autor como productor. El cuestionamiento de la autoría y la carga de significado revolucionario de la cuestión de la propiedad intelectual podría aparecer como un segundo gran desafío –frente al que por ejemplo el modo de trabajo de los desarrolladores de software libre bajo licencia GNU me parece extremadamente interesante, y quizás en cierta forma iluminador de la posible redefinición revolucionaria de las ideas de propiedad intelectual y autoría.

El tercer reto que quiero proponer tiene que ver con la absorción plena al seno de las industrias culturales y del sujeto –una constelación compleja en la que las del ocio, el entretenimiento, la cultura y lo artístico tienden a fundirse indiferenciadamente- de las prácticas de producción simbólica, y en particular de las artísticas, de las que se desarrollan en el horizonte del significante visual. El mayor desafío que a mi modo de ver se plantea aquí tiene que ver con la exigencia de un reconocimiento diferencial de las prácticas artísticas en tanto que productoras de criticidad cognitiva. Bajo mi punto de vista, es bajo tal exigencia que las prácticas propiamente culturales encontrarán un sentido diferenciado en el proceso de absorción al seno de las “industrias del conocimiento”, y el reconocimiento de su carácter de prácticas productoras de conocimiento es un paso previo, una propedéutica que incluso exigiría replantear por completo los modos de la formación desde la que se accede al ejercicio de estas prácticas.

Un cuarto reto tiene que ver con la necesidad de asentar otras economías de las prácticas artísticas, unas economías que no estén fundadas sobre una concepción comercial de la obra como mercancía, que circula por una cadena de intercambios mercantiles. En las nuevas economías no de comercio, sino de acceso, no se entenderá más al artista como un productor de mercancías singularísimas destinadas a los circuitos del lujo en las economías de la opulencia, sino como un generador de contenidos específicos destinados a su *difusión* social. De la misma forma, el resto de los dispositivos en que ahora se asienta una “economía de las obras como singulares” deberán evolucionar hacia su nueva “orientación para las masas”, según la expresión de Benjamin. Los establecimientos y dispositivos concebidos para la “exposición” y comercio de las obras singulares –las galerías, los museos, los coleccionistas, las ferias- deberán dejar paso a nuevos sistemas de distribución y acceso público a la experiencia, y consumo, del significante visual. Tanto los modos de

patrimonialización privada –mediante el coleccionismo– como la pública, basados en el intercambio de la “propiedad de original”, dejarán paso a sistemas de regulación del acceso a los contenidos vehiculados por las prácticas de producción de sentido en el campo del significante visual. Las propias prácticas actuarán como generadoras de esfera pública, distribución autónoma y organización autogestionada de sus propias plataformas de distribución. El papel de las instituciones se desplazará entonces desde la función de “colección” y “exhibición” a una cada vez más requerida de producción, de implementación de recursos que hagan posible la generación autónoma de tales dispositivos y agenciamientos de distribución –que eviten el imperativo de rebajamiento de las calidades que se sigue de una regulación sometida a las exigencias de maximización de las audiencias en un contexto de cultura de masas. Para resumir este reto en una fórmula más concreta, diría que se plantea como una exigencia de desplazarse desde economías de comercio, de mercado, a economías de distribución, de difusión (como lo son ya las del cine o la música, por citar un par de ejemplos).

Por último, un quinto desafío, con un carácter en realidad más abstracto: adaptarse a una transformación genérica de la *ontología del signo* que hace que se trastorne en profundidad *nuestro sentido de lo igual en el mundo*, y que tiende a desplazar la función de la cultura desde una secular fijada en el establecimiento de dispositivos para salvaguardar la repetición de lo idéntico, para la *memorización* y la *reproducción social* (la cultura como *mnemosyne*), a una nueva función orientada en cambio a la producción de diferencia, a la generación de novedad, a la invención de conceptos en el sentido propuesto por Deleuze. En vez de constituirse como *memorias de lectura*, como una seriación matricial de efectos repetibles que aseguren la reiteración del pasado en el presente, (la memoria acumulada de la humanidad como patrimonio y tradición en cuyo espacio se escribe obligadamente el despliegue de nuestra vida) los nuevos dispositivos de la cultura tienden y deberán tender cada vez más a actuar como *memorias de proceso*, como dispositivos inductores de novedad, iteradores más bien del tránsito presente-futuro (y sin duda ello desplaza un interés creciente sobre la juvenil como, realmente, el único modo futuro de la cultura).

Si, para terminar, quisiéramos resumir y recapitular todos estos desafíos en uno principal, sin duda deberíamos decir que el gran reto para las prácticas culturales reside en encontrar su sentido propio en el curso de esta gran transformación que viene operándose –como desarrollo de una fase avanzada del capitalismo. Tal y como he sugerido ese nuevo sentido aflorará a partir de su capacidad para definirse como dispositivos de criticidad en su absorción integrada en las industrias de la subjetividad. De su capacidad para lograr interponer mecanismos y dispositivos que permitan agenciar modalidades críticas en los procesos de construcción de la subjetividad, en los procesos de socialización e individualización, de producción de sujeto y comunidad. Y ello a mi modo de ver podrán hacerlo por dos vías principales: la primera, mediante la interposición de dispositivos “reflexivos” que permitan evidenciar las condiciones bajo las que los procesos de representación se verifican en el seno de las industrias del imaginario y el espectáculo, contribuyendo de esa forma al cuestionamiento crítico de sus modelos dominantes, y segunda, mediante la generación autónoma de modelos alternativos, que puedan servir de instrumentos eficaces en cuanto a los procesos de producción de individualidad y comunidad, proporcionando nuevas narrativas o nuevos dispositivos intensivos de experiencia e identificación. En cierta forma, diría que ello es lo que muchas de las nuevas

prácticas vienen impulsando. A la postre, la respuesta a todos estos retos reposa en la efectividad de su *quehacer*, en efecto. Y sobre su acierto en ello, y como siempre, la respuesta la dará el tiempo. Un tiempo en el que, por ahora, no hemos hecho sino comenzar a introducirnos y en el que sin duda, queda mucho por recorrer.

EL NET.ART Y LA CULTURA QUE VIENE

No heredamos la tierra de nuestros antepasados. La tomamos prestada de nuestros descendientes.
(Proverbio massai)

1. El *net.art* no pertenece a nuestro tiempo. De la misma forma que habitan nuestra época múltiples formas pertenecientes al pasado, el *net.art* ha atravesado (fugazmente) nuestros días tan sólo como humilde heraldo de un *tiempo por venir*. Todo lo que él tenía que decir se refiere a un tiempo que vendrá, a la forma que adoptará la cultura en ese *tiempo futuro*.

2. En la *cultura que viene* las producciones simbólicas no se van a constituir ya más como ejercicios de resistencia contra la duración, contra la temporalidad majestuosa e impacable del acontecimiento. No serán *rememorantes*, testigos de lo que *ha sido*. La que viene no será ya más una cultura de archivo. Sino, y acaso, una de acontecimiento, una *cultura-tiempo*. Donde la antigua se efectuaba como *cultura ROM*, ésta que viene sólo se efectuará como *cultura RAM*, memoria de proceso y no ya, más, de lectura, de recuerdo y recuperación, de archivo.

Es gracias a este *cambio de condición* que su acontecer ha podido *retro-enviarnos* no el habitual mensaje *arcaico*, venido de tiempos pasados, sino esta especie de *dejá vú* invertido, llegado *desde el futuro*. Como en *Terminator*, el arte del futuro podrá ocasionalmente enviar ciertas “sondas” al tiempo que le precede, siempre con el fin de, en última instancia, hacerse posible.

3. Podríamos decir que esto invierte el signo de varias profecías. Por ejemplo, aquella de McLuhan que preveía que todo medio vendría a realizar la verdad de uno anterior. En este caso no: el *net.art* sólo está realizando la verdad (si es que llega a tener alguna) del medio que vendrá (y no desde luego las de la televisión o el vídeo). Cuál sea él, (podamos ya, o no, decir su nombre) ya lo sabemos por éste, ya se realiza en éste (y sufrirá por él algo parecido a aquella *nostalgia de precursión* de que, en *La angustia de las influencias*, hablaba Bloom).

Pero lo que sobre todo sabemos ya, antes que llegue, es que esa su imposible verdad no se cumplirá, al modo freudiano, como “realización diferida”. Sino, y acaso al contrario, como “diferición realizada”.

Así que por aquí, y con respecto al *net.art*, me parece que el único que acertaría más o menos de cerca sería Duchamp. Parafraseándole, podríamos acaso referirnos al *net.art* como “retardo en bits”.

4. Algunas cosas, quizás muy pocas, están claras. Una de ellas: que los modos de economía que regularán el hacerse público de esta práctica de producción simbólica –y de todas las otras que tengan lugar en ese mismo tiempo del que ella es hija- no serán más los del comercio, los del mercado. Sino muy probablemente los de la distribución, los de una ya firmemente asentada *economía-red*.

Podríamos decir, esto con mucha simpleza y modestia, es decir, como quien sabe que dice algo totalmente obvio, que el *net.art* es la primera realización de una práctica de producción simbólica desarrollada en el espacio del signifiante visual estático que acaece como completamente inasequible al asentamiento en su campo de alguna *economía de comercio*. Ella –su práctica- sólo es organizable bajo *arquitecturas red*, bajo economías de distribución (sin, siquiera, una fácil regulabilidad del *acceso* en su retícula diseminada).

5. Se trata de pensar qué cambios significativos deberán tener lugar para que llegue a hacerse definitivamente posible una transición cumplida de las prácticas de producción de visualidad a la forma de las *economías de distribución*. Algo que, mal que bien, no puede tardar más de una o dos décadas en definitivamente tener lugar.

6. ¿Qué diferencia –en sentido profundo, ontológico- una economía de comercio, de mercado, de otra de distribución?

RESPUESTA: algo muy básico que concierne a la “propiedad”, al estatus de relación del objeto con el sujeto, de las cosas del mundo con los seres que las conocen –y manejan. En una economía de comercio, la escena central la constituye el intercambio oneroso de objeto, el paso de mano a mano del don, del “bien”, contra la entrega de unidades significantes de valor económico (*money, money*). En el curso de esa escena se verifica (como en una alquimia mágica que no deja de tener parecido con la transustanciación religiosa) un cambio de “propiedad”, el objeto deja de *ser* una *pertenencia de A* para convertirse en una *pertenencia de B*.

En una economía de distribución, la escena primordial es, en cambio, la del acceso a una información que circula, que se ofrece disponible, y no hay ni intercambio oneroso de objeto ni cambio alguno en cuanto a su “propiedad” –ni deja de pertenecer a A ni pasa a pertenecer a B. Es esta *característica impropiiedad* la que en su horizonte permite acariciar el sueño restituído de una “economía cooperativa”, de la propiedad compartida.

7. Podemos imaginar un utópico *comunismo del conocimiento*. Porque en su ámbito quien dona, quien entrega, no sólo no deja de poseer lo que ya tenía, sino que, al contrario, en la respuesta que pueda obtener (y por pequeña que ésta sea, un mero *ping* de retorno) verá su “posesión” crecer, incrementarse. Es porque podría así reducirse a un puro *egoísmo bien calculado* que esta utopía perfila, además, un sueño verosímil.

8. Si en el ámbito de las prácticas artísticas –de las prácticas de producción simbólica- puede hablarse de un estado de transición a las estructuras de una economía red, ello es antes que nada porque en su espacio ha tenido previamente lugar una especie de profundo

desprendimiento ontológico de la materialidad estricta de los soportes físicos y concretos, un proceso de “desmaterialización de la obra”. De otro modo, la economía del arte nunca podría dejar de plantearse como economía de comercio, fuertemente condicionada al intercambio oneroso de objetos.

A causa de ello, todas estas nacientes nuevas prácticas tienen una enorme deuda contraída con la tradición crítica que les preparó el camino: el conceptualismo crítico, ese modo de enfrentarse a la producción visual partiendo de la convicción de que ellas son, antes que nada, productoras de concepto, de “cosa mental”, transmisoras de conocimiento.

9. O dicho de otra manera: que no podría haber *economía red* para las obras de arte si previamente no se hubiera cumplido para ellas –y de forma mucho más profunda de lo que parece- el episodio crítico de su *desmaterialización*, el reconocimiento de que ellas son puros operadores cognitivos, portadores de cantidades específicas y flotantes de información, de contenido.

La revolución digital en el campo artístico, por tanto, sólo interesa en tanto viene a converger, y en cierto modo culminar, un anterior proceso de transformación histórica del campo de las prácticas artísticas. (Y todo lo que en su ámbito se realiza sin honrar a esa tradición crítica es, se quiera o no, pura cacharrería tecnológica, virtuosismo formalista, esteticismo vacío y precrítico, acuarelismo al pixel).

10. No podría haber desmaterialización de la obra –empezamos a tejer una espesa malla de condiciones mutuamente interdependientes- si a la vez no se estuviera produciendo un intenso fenómeno de “desmaterialización del trabajo”. El nuevo artista capaz de actuar en el seno de las economías red necesariamente será un agente social perteneciente al sector de los trabajadores inmateriales, productores de conocimiento. Nunca más será un chamán, un sacerdote seglarizado o un bohemio segregado del tejido económico productivo. Antes bien, un *know worker*, un trabajador del saber. Y ello en un contexto histórico preciso en el que el saber, el conocimiento en efecto, se ha convertido en la principal fuente productora de riqueza.

¿Sabrá serlo el artista –un *productor de riqueza*- sin dejar de ser lo que es? (una buena pregunta, que por ahora ha desbordado la capacidad de respuesta de esta honesta pero desprevenida hueste de los *net.artistas*, la primera tribu histórica sobre la que su tremendo e incalculado peso ha recaído).

11. Importa enormemente fijar todo lo que conlleva esa conversión del artista en *know worker* y de su producción en *generadora de riqueza*. Hay dos ámbitos que es necesario diferenciar muy claramente a este respecto:

- a. El que se refiere al deslizamiento de su práctica al campo expandido de una nueva y gigantizada *industria de lo simbólico*. Me refiero con esa designación a la megaindustria surgida por la progresiva y creciente fusión de las (industrias) del ocio, el entretenimiento, el espectáculo y lo cultural, con los emporios omnipoderosos de las comunicaciones y la información —fusión cumplida de manera muy visible en las Bolsas neoyorquinas de los años 90.
- b. El propio dominio de la producción de subjetividad y el novedoso papel que las prácticas productoras de visualidad (de *cultura visual*) pueden jugar en él. Sin duda se trata de un ámbito convergente con la emergencia de la megaindustria referida en

a), pero no por completo reductible a él. El margen de esta irreductibilidad es el que consiente la efectuación de un registro propio para las prácticas artísticas –digamos, el territorio liminar en el que las prácticas artísticas pueden definirse como *diferenciales* (incluso como ejercedoras de resistencia o criticidad) pese a su incrustación efectiva en el ámbito de esa megaindustria al que, técnicamente, han resultado ya, y en efecto, definitivamente absortas.

12. Cuando hablamos de la emergencia de esa poderosísima y gigantizada industria de lo simbólico hablamos de algo a la vez tremendo y crucial –e inédito en la historia de la humanidad. La aparición y el asentamiento progresivo de un agenciamiento (del Capital, esto no se olvide) que hace coincidir el trabajo de la producción simbólica y el generador de riqueza, de “producto interior bruto”. La separación funcional de ambos registros –el de la producción de valor económico y el de la simbólica- era una constante mantenida en todo tipo de sociedades, suplementada incluso con una escrupulosa separación de las castas dedicadas a gestionarla (habitualmente los productores de simbolicidad se veían liberados del trabajo “ordinario”, ya fuera éste la caza, la siembra o la fábrica). Como muy bien lo expresaba el aforismo gadameriano, el arte sólo se daba en el “domingo de la vida”.

13. La colisión funcional de las esferas de la cultura y la economía. He aquí el signo más importante que marca la historia de la humanidad en los albores del siglo 21.

Podemos ver el flanco positivo de esta convergencia –que ya no habrá más espacio de separación funcional para los registros productores de simbolicidad, ni para sus realizadores “liberados”, se llamen estos brujo, chamán, sacerdote o artista. Que ya no habrá más “trabajo” y “no trabajo”, o la “vida” y el “arte” como su domingo –sino una continuidad de trabajo material e inmaterial, de producción y simbolicidad, del arte y la cultura visual del cada día.

Pero conviene nunca olvidar todo lo preocupante que esta fusión de registros conlleva: el primer lugar, que esa colisión se produce principalmente en beneficio de una apropiación flagrante de los poderes de las prácticas culturales –los de investir identidad, crear comunidad, producir imaginario e identificación a su través- por parte de la economía (un proceso ya percibido por Debord e ilustrado en la analítica reciente del llamado “poder de las marcas”); y en segundo, y no menos preocupante, el tremendo y desolador empobrecimiento de la vida del espíritu que esa absorción conlleva.

14. Un factor que no puede ser olvidado en este contexto: la caída generalizada –al implacable paso del nuevo fantasma que recorre el mundo, el de la globalización- de las viejas Grandes Máquinas de agenciamiento identitario, particularmente aquellas de índole bioterritorial o metanarrativo (raza, etnia, género, nación, clase, religiones...). La caída de todas esas grandes Agencias Fundamentalistas deja en manos de los precarios operadores inestables de la economía –el turismo de aventura, las marcas y sus logos, los parques temáticos, las grandes superficies dedicadas al “ocio cultural”, los reality shows, la telebasura en general- la pobre fábrica de una vida psíquica entonces inexorablemente mermada, reducida a los márgenes de una miseria terrible, insoportable y dolorosa hasta la enajenación (“capitalismo y esquizofrenia”, en efecto –y como anticipara Deleuze).

15. El papel de las prácticas significantes, expresivas y de producción simbólica en este contexto se carga de enorme relevancia: ellas adquieren una enorme responsabilidad –que

es de un cariz irremisiblemente político: está en juego en su espacio la decisión de en qué manos quedan no sólo los poderes de construcción de identidad y aún el destino y la calidad de la vida psíquica, la suerte epocal del espíritu, sino igualmente los del establecimiento de cualesquiera lazos de cohesión social, la experiencia de *lo común*.

Al respecto, se diría que las nuevas prácticas oscilan atrapadas entre dos polos igualmente nefastos: las viejas Grandes Máquinas fundamentalistas y los triviales operadores de identidad empobrecida de las nuevas industrias de la subjetividad. Su camino es el tercio excluso, oscilando entre el momento dismantelador de las pretensiones estabilizadoras de los sistemas esencialistas y la superación crítica del momento de fugaz puntualidad ligada al acto instantáneo y pasajero del consumo.

16. Las prácticas de producción simbólica en el ámbito del significativo visual ostentan frente a esta crucial responsabilidad dos potencias que las señalan como decisivos factores de cara a la construcción identitaria. Primero, su capacidad de inducir performativamente efectos de identidad, en el curso de su propia actuación. Y segundo, su capacidad de generar socialidad, mediante el establecimiento de comunidades de reconocimiento en los procesos de identificación con los imaginarios distribuidos.

17. No hay identidad fuera de los actos significantes, expresivos, culturales o de representación. No son los sujetos los que realizan tales prácticas, sino ellas las que producen a aquéllos, los sujetos los que se autoinvesten –por obra del performativo visual, significativo o representacional- en el curso del propio acto cultural. No hay sujeto fuera de la vida psíquica, y el campo de ésta está trazado por el universo de los actos de enunciación, simbólicos. Y realizado por la eficiencia del trabajo inmaterial: el trabajo intelectual de las máquinas de concepto, productoras de idea, y el trabajo afectivo de las máquinas deseantes, productor de pasiones.

18. Uno de los motivos constantemente presentes en el *net.art* (en general: en el universo red) es este carácter deconstruido e inesencial de la identidad. En su espacio, este *decay* del ser sujeto se ha traducido de modo crítico e incontestable al propio ámbito del autor –hasta tal punto que podríamos seguramente hablar de la primera realización de un arte “no de autor”, por completo ajeno a las viejas y nunca dismanteladas “estéticas de genio”.

Pero hay algo que me parece aún más importante: que en su espacio no se predica ningún investimento por “emanación” por “participación delegada” en esa subjetividad egregia y presuntamente absolutizada del artista-genio, del “alma bella” realizada. El receptor que quiera “obtener” identidad por la mera contemplación del autoinvestimiento del genio se verá aquí, impenitentemente, defraudado. Sólo su propia *actuación* le otorgará ese efecto.

En el ámbito de la red, no hay adquisición de identidad sin participación, fuera del curso de las actuaciones (incluso las del receptor).

19. Puede que aquí esté cumpliéndose un desplazamiento crucial para las formas culturales. Ellas ya no son investoras de identidad desde la distancia de su consecución cumplida, espacializada y acisolada en *objeto de archivo*. Lo serán tan sólo en cuanto dominios de posible *actuación*, en cuanto espacios performativos. Como escenarios de participación.

20. La red no es un espacio de archivo: sino de actuación. En el horizonte de la *www* no se verifica una archivación de lectura, no tiene sentido en ella producir para la memoria y el rescate (entre otras cosas, por eso resulta tan desoladora cualquier tarea historizadora en su ámbito). Sino para la intercomunicación, la intertextualidad, los efectos de proceso y comunicatividad. En ella no importa el registro, la memoria de recuerdo, lo que “ha sido”. Sino la capacidad de proceso y comunicación, la potencia de interconectar datos. El nacimiento de la *www* señala el fin histórico de las memorias ROM y su definitivo reemplazo por las formas RAM de la cultura.

21. Llevaré todo lo lejos que haga falta esta metáfora informática, para entendernos. Imaginemos que el escenario de la *cultura que viene* fuese un nuevo y potente ordenador. Importaría menos en él la cantidad de *disco duro* disponible y más el tamaño y la rapidez de sus memorias de proceso, tanto como la solvencia y flexibilidad de su conectividad. Cada vez interesa menos disponer de grandes almacenes, depósito de memorias muertas, y más administrar potentes conectores de los datos de gestión, tanto como su potencial de comunicación abierta con otras semejantes unidades de proceso (y todos sus respectivos datos).

22. Como tal: la principal cualidad de la red es el interconectar –datos, sujetos de acción significativa, memorias danzarinas. Y la realización natural de una práctica simbólica en su ámbito es, así y por excelencia, la de la *comunidad-red*. En cierta forma, podemos defender que la mejor realización crítica de las prácticas simbólicas en este espacio ha sido y es la construcción de comunidades *online*¹, dispositivos de interacción dialógica y conversacional en el espacio público. Incluso que las mejores obras de *net.art* son los propios foros y formas comunitarias en que, cruce de voces, ellas mismas se han difundido y propagado.

Seguramente el más fuerte de los potenciales críticos de las red es su capacidad de construir *esferas públicas participativas* –y es a su través como la nueva práctica interviene en los procesos de construcción identitaria. El horizonte utópico que ese mecanismo señala: el de la construcción de comunidades de participación ecuanímes, en las que todo agente participe lo fuese al mismo rango, en el que no hubiera ya más la jerarquía verticalizada de los emisores frente a los receptores –sino un rizoma acéntrico y desjerarquizado de participantes.

23. Diría que este potencial intrínseco de construir *esfera pública autónoma* es el que sentencia la radical inconveniencia recíproca de las viejas instituciones culturales y este escenario de las nuevas prácticas. No sólo porque en su horizonte la constelación de la obra espacializada y materializada en objeto al mismo tiempo mostrable y “mercanciable” se revela difícil –y aun insensata- sino porque, más allá, lo único que la institución cultural puede ofrecerle a la práctica artística –publicidad, un escenario en el que devenir pública, entrada en contacto con las audiencias y sus públicos- es algo que ella ya posee de suyo –ya produce por sí misma, de hecho–, y en su propio espacio de acontecimiento.

¹ Sobre esta cuestión ver más adelante el capítulo “online communities”.

Este hecho decide la natural inadecuación de estas nuevas prácticas –heraldos de *la cultura que viene*- y las estructuras de aquella en cuyo tiempo surgieron (digamos, *el nuestro*).

24. Definitivamente: que el *net.art* no es ni un nuevo género ni una nueva forma artística, ni una nueva tendencia, ni un nuevo *ismo*. Ni siquiera un *nuevo medio*, sino la experimentación de lo que podría llegar a tener sentido en el espacio de nuevas formas de la acción comunicativa y representadora que su emergente *arquitectura red* hace posible.

25. Si la “radical inconveniencia” de las nuevas prácticas y la forma de su economía propia a las viejas estructuras de la Institución Arte ha podido pasar –durante un tiempo- desapercibida, ello se debe a lo siguiente: que por regirse esa vieja estructura institucionalizada por la lógica de una dialéctica auto-negadora, ella quiso ver en la emergencia de las nuevas prácticas y su evidente inadecuación un caso más de “rebeldía calculada” que repetiría su conocido juego –de negarla para consentir después su absorción. No ha tardado mucho en percibirse que no se trataba de eso, que estas nuevas prácticas y estos nuevos medios ni entran ni pueden entrar en tal juego falsificadamente antitético.

El lapso transcurrido entre la primera percepción –como caso más de una tardomodernidad reiterada en una sucesión cansina de negaciones “dialécticas”, predisuestas al juego de su rápida absorción- y la segunda –como un incomponible radical, referido a estructuras- cifra el tiempo de su improbable y efímero éxito. Ese que se inició en la Documenta X para cerrarse definitivamente con la suspensión del programa de *new media* por el Walker Art Center.

26. Hablemos ahora, y en el extremo opuesto, de una “radical conveniencia”. En este caso, la de la forma del saber que sentencia este nuevo modo de la cultura –un modo RAM, de proceso y distribución, no orientado a asentar memorias para más tarde recuperarlas, sino a producir eficacias interconectivas y productivas- y el nuevo modo de ser del sujeto.

No ya más ese sujeto-individuo de la *Bildung*, construido como estabilización y memoria sedimentada de una sucesión ordenada de saberes, de experiencias, sino un sujeto que aflora como apenas resonancia laxa en el borde mismo de sus actos de producción de sentido, autoinvestido por ellos y la tenue permanencia de su halo. La forma de una cultura –de un concepto de conocimiento- que por encima de todo se proyecta como dispositivo de invención, como potencia de alumbramiento de novedad, dibuja el perfil difuso de este nuevo sujeto, sin sombra ni memoria arcana, autoinventado y autoproducido sólo en el curso de sus actos –y en la leve remanencia de sus alientos.

La recíproca conveniencia de tal forma del saber, y el sujeto para el que se dice, sentencia su extrema potencia. Digamos, refiere el orden epistémico al que ambas instancias se pertenecen: el *que viene*. Uno para el que tanto el ser del sujeto se dice en los pulsos reverberados en el espacio de la *comunidad que llega* como el ser mismo del saber, del conocer, se predica no para el envío que lo ya vivido realiza en su enquistamiento hacia quien le sucede, sino para la potencia de novedad, de profunda y radical *poiesis*, que cada acto de recombinación y procesamiento genera.

27. No más un espacio del conocer establecido como regulación de lo diferente por lo idéntico, de lo que comparece por la mismidad fijada en la representación, el concepto. Sino un espacio en que el valor del conocer es sólo procurado por el libre juego de la

diferencia en la tensa productividad –potencia de *advenimiento*, cultura como atracción de lo que llega- que el frenesí activo de sus multiplicados encontronazos procura.

No un concepto de cultura construido para valorar hasta qué punto lo que aparece se asimila a lo ya conocido, sino uno en que el valor de sentido es poderosamente atraído por la tensión de reciprocidad que cada parte del sistema de adscripciones consteladas envía a todas las otras. No, digamos, por el sometimiento de la diferencia a la representación, sino por la (in)tensión del contacto *de lo ajeno con lo ajeno*, que viene a hacer posible un extendidísimo y diseminado *rizoma*.

28. Es así y precisamente por su cualidad primordialmente poética², inventiva, que la nueva forma de la cultura puede hablarnos desde (y sólo desde) el futuro –no sólo como *cultura que viene* sino como lo que al mismo tiempo ya es: una cultura *de lo que adviene*.

Lo que nos dice podría sonar a aquel lúcido oráculo holderliniano que tanto encandilaba a Heidegger: “poéticamente habita el hombre el mundo”. Podríamos traducir ahora: inventándolo. Y acaso añadir: “e inventándose a sí mismo justo en el curso de esa invención”.

“Sólo inventándolo –e inventándose a sí mismo en ello- habita el hombre el mundo” –quizás sea tal lo que enuncia esta cultura *que viene*. De la que el *net.art*, si tengo razón, habría venido a actuar como heraldo, como nuncio anticipado. No para reclamar una tierra heredada, sino para habitar en precario una tomada en préstamo de sus descendientes...

² En el sentido del término griego “poiesis”: invención, creación, la acción que hace emerger algo de la nada.

GLOBALIZACIÓN Y HERMANDAD. REPENSANDO LO COMÚN

1. La comunidad imposible, la comunidad irrenunciable

“Libertad, igualdad, fraternidad”. Pocos cantos (de guerra) resuenan todavía en nuestros oídos con la fuerza con que ése aún nos apasiona, nos atrae, nos define. Cómo podríamos pensarnos a nosotros mismos fuera de esa querencia, de ese horizonte. Todos, *todos*, nos echaríamos a la calle, renunciaríamos a posesiones y privilegios, a memorias y posesiones, a la totalidad de aquellas falsedades que nos entregan las formas de un mundo construido por las mediaciones fijadas del espíritu objetivo, si sólo pudiéramos pensar, por un momento todavía, que lo que ese canto enuncia –es realizable. *Libertad, igualdad, fraternidad*. Quién de nosotros no se desprendería de instantáneo, como de una máscara odiosa que, superpuesta a algún rostro originario, le hubiera alejado siempre siempre de su verdadera vida –“quién no es mejor que su vida”, escribía Michaux–, quién de nosotros no se desprendería de instantáneo de todo aquello que le da nombre y lugar, tiempo y condición.

Pero ésta, como quiera que sea, no es y no puede ser ya más la cuestión de los individuos, de las singularidades. Sino de la forma en que las experiencias de lo colectivo y la multiplicidad, lo común, se construye. Quiero decir que no puede tratarse, ya más, de la religión, de lo que ella –evacuada del mundo contemporáneo, mal que le pese a Lacan, removiéndose en su tumba eterna- de lo que ella podría habernos traído. Sino más bien de lo que lo político, también evacuado de este mundo nuestro –mal que nos pese a todos, esta vez- podría todavía y quizás desde otros rincones más imprevistos, prometernos. Y, si se quiere, se trata también entonces de especular sobre el modo en que, conocidas esas promesas y valorados sus horizontes, especular sobre las estrategias que podrían permitirnos recuperar su escenario: el escenario de lo político.

Recuerdo unas palabras de Edgar Morin que expresan muy bien lo que quiero decir: “El comunismo –dice Morin- es la cuestión más importante y la experiencia principal de mi vida. No he dejado de reconocerme en las aspiraciones que expresa, y siempre creo en la posibilidad de otra sociedad y otra humanidad”. Creo que podríamos –todos nosotros, los hombres nacidos en el siglo XX, ese siglo que según Negri no ha existido- creo que *todos*

podríamos hacer nuestras esas palabras. Pensar lo común, sí, pensar la hermandad, pensar en esa posible *comunidad que viene*, esa es, sí, no sólo *la tarea política de nuestra generación*; sino incluso, más allá, nuestro más obligado y casi inevitable pensamiento como *hombres de nuestro tiempo*.

Lo que quiero decir es que esa necesidad de repensar lo común –el *comunismo*, la *comunidad*–, si bien proviene (seguramente) y cuaja (probablemente) en aquello que Bataille describía como el *principio de incompletud* del individuo, no se consume, y desde luego no se consuma, en ningún orden de promesas que pueda referirse a su propia existencia singular en cuanto a su extinción segura en la muerte (el único acontecimiento verdaderamente singularísimo, *malgré* Duchamp). Sea como sea, en efecto, esa incompletud se refiere a esta vida efectiva exigiendo, sobre todo, explicaciones, augurios o fabulaciones sobre los modos y las condiciones en que, a este lado del existir real, tan incompleto e inauténtico en su efectiva concreción, le cabe al individuo esperar y aspirar (a una vida más auténtica, más intensa o real...) por los modos en que su existencia acierte a escribirse, inscribirse o postularse por la relación *al otro*, en los horizontes por tanto de lo común, de la *comunidad*.

Como quiera que podamos pensarlos, ninguno de los problemas que atorán a las prácticas artísticas actuales –a las prácticas de producción simbólica, a las prácticas culturales *tout court*- en sus agobiantes dilemas contemporáneos, tiene por solución un nombre propio, una vida particular, ni siquiera el nombre propio de un “yo”, del yo, ni siquiera ese más ambiguo y por tanto difuso de *subjetividad*. Sino más bien, siempre, el de la dificultad del decir “nosotros”, colectivo, multitud, comunidad –nunca singularidades sino multiplicidad, nunca individualidades sino líneas de serialidad. Nunca en el entorno de un yo consituído, –y es por esto que el problema de las prácticas artísticas abandona definitivamente ya los abstrusos terrenos de la religión, y por tanto los de la *identidad*- sino en las mecánicas y economías de la producción de *comunidad*.

Fuera de ella, no hay vida auténtica. Y, como decía Adorno, no cabe la vida justa –en la vida falsa.

2. La comunidad falseada (globalización y capitalismo informacional)

Cualquier ilusión de transparencia o proximidad naufraga frente al irrevocable proceso de mundialización contemporáneo. Se diría que su efecto primordial no es tanto la extensión universal de las redes de comunicación sino el definitivo sometimiento del mundo a la forma generalizada de la mercancía –que ya no solo afecta a objetos y relaciones de producción, sino, y sobre todo ahora, a los modos de circulación de la representación, a los órdenes del consumo y la producción de lo simbólico. No hay otra comunicación –o más bien: la forma mundializada del *capitalismo imperializado* segrega cualquier otra forma posible de comunicación a los márgenes, a las grietas, a las posibles fisuras existentes en su espesa trama- que aquella que se somete a la ley de la mercancía, a su imperio. Esto no significa únicamente aquella transfiguración generalizada del ser a la ontología del valor de cambio –eso ocurrió ya en el XIX, bajo la prefiguración del capitalismo industrial–, sino,

más allá, una transformación universal de los modos de la comunicación humana a la prefiguración de ésta consentida por la ley universalizada de su *consumo*.

Más allá en efecto de una conversión de los objetos y las relaciones de producción —es la conversión contemporánea (a la *forma mercancía*) de los modos de la comunicación, del *trabajo inmaterial*, lo que caracteriza a las sociedades del capitalismo informacional contemporáneo. La nueva alienación definitivamente no tiene por objeto primordial el tiempo (y las relaciones) de trabajo, sino el tiempo (y las relaciones) de la comunicación, del consumo de la información.

A causa de ello, lo que llamamos mundialización no es únicamente el proceso de planetarización cumplido de un modelo político —el de las democracias occidentales y el estado de derecho—, su fórmula de organización económica —el de la competencia salvaje en un contexto de “libre” mercado, es decir, de “libre” derecho a la explotación del otro- y su hegemonía cultural —la del colonizador situado en las posiciones de dominación. Es también, y primordialmente, la consagración del *espectáculo* como forma falsificada de circulación de lo simbólico y la representación, como forma generalizada de *expropiación de toda autenticidad* en los procesos de comunicación y experiencia del mundo, en el modo en que nos es dado, como sujetos, articular nuestra experiencia *del otro* y de *lo real*.

Por ello precisamente, las formas de la resistencia contemporánea no sólo exigen abrir líneas de subversión geopolítica frente a los procesos de globalización macroeconómica y cultural, sino también la activación de maquinarias de reapropiación de la experiencia y los modos de la comunicación. Hay una *política ontológica* en juego, una política metafísica que reclama activar máquinas de guerra capaces de reterritorializar el dominio escamoteado de la comunicación auténtica, de la experiencia auténtica.

“Todo lo que vivíamos directamente” —escribió Debord- “se aleja ahora transfigurado en su representación”. Como quiera que sea, las nuevas formas de resistencia van a atravesar el expediente de la insumisión contemporánea frente a las mediaciones, frente a la falsificación del mundo que el capitalismo del espectáculo —*el capitalismo informacional*- consagra.

Pues en efecto no puede haber comunidad allí donde la comunicación está negada, falseada, reducida a moneda y valor de cambio.

Aquel espíritu ecuménico que animaba el proyecto ilustrado —la consecución de una *paz perpetua bajo un punto de vista cosmopolita*, escribía Kant- revela aquí su inanidad, abandonado en manos de mercaderes. Este mundo unificado, atravesado por los pulsos instantáneos de una comunicación ubícuca, que acerca y estrecha todo rincón con todo rincón, es también un mundo de distancias infinitas, de incomunicación absoluta. Un mundo del que cualquier idea honesta de hermandad, de reconocimiento *en el otro*, es excluida —salvo cuando, reducida a espectáculo, retorna adormecida para cumplir funciones meramente legitimadoras.

Puede que la gran tarea política que hicieran suya los siglos XIX y XX —resolver las aporías de dos ideales difícilmente componibles: los de libertad y justicia- nos haya dejado una

herencia de misión compleja. Frente a ella, importa apuntar que ese escenario dificultado reclama ahora abordar el pensamiento necesario del tercer y más olvidado ideal, el de la fraternidad. Sólo su reintroducción puede ayudarnos a despejar la incógnita que hace sucumbir todo el pensamiento actual de lo político en los márgenes del consentimiento con lo que hay: este modo falseado de universalización que atrae la *mundialización de los mercaderes*. Este detestable horizonte de una globalización cumplida –*sin hermandad*.

3. La comunidad esporada (micropolítica y segmentaridad)

Como quiera que sea, es pues preciso segmentarizar, cortar siempre allí donde la gran máquina del capital subsume, engloba, homogeneiza, produce *imperio*. Si la política de la falsificación del mundo ejerce su eficacia actual en el horizonte la globalización, acaso toda línea de resistencia atravesase el expediente de una negativa decidida a aceptar ese imaginario, un rechazo explícito a reconocerlo expresión suficiente o adecuada de la Humanidad como unidad universalizada de destino, de la *condición humana*. No hay tal cosa, y si la hubiera ella no se dice sino en la lengua estallada de la diversidad, de la diferencia nunca en ese orden de la universalidad que perfila el nuevo orden globalizado. Eso no significa, en todo caso, que toda nueva lucha de resistencia esté condenada a ejercerse en lo local –mucho menos en el horizonte del estado-nación.

Antes bien al contrario significa una disposición inquebrantable a trascender toda frontera, a apostar siempre por una circulación que no acepta fijación geopolítica alguna (mucho menos la de esa fantasmagoría embaucadora que es lo global). Predisponerse a un nomadismo político ajeno a cualquier asentamiento firme –entregado a la diáspora de una comunidad *esporada*, dispersa en pequeñas células independientes- parece el signo de cualquier nueva estrategia de lucha, de resistencia.

Una política del TAZ, de zonas temporalmente autónomas en las que se puedan establecer repentinas alianzas de fuerzas divergentes, ensamblamientos moleculares que adoptan la forma de la constelación, del archipiélago, del tejido fugazmente estructurado para el asalto y, como un campamento de guerrilla, rápidamente desmantelado. Las coaliciones de los movimientos sociales, las luchas micropolíticas, las células de oposición emergidas de la sociedad civil y las tácticas de insumisión, acción directa y desobediencia civil pacífica, articulan momentos de encuentro, ensamblamientos provisorios y nunca estructuras estables, fijadas. Las nuevas máquinas de guerra son pequeñas constituciones molares, ensamblajes de agenciamientos diversificados que se encuentran en un punto, conciertan fuerzas de resistencia frente a situaciones específicas, y se dispersan inmediatamente, entregados a nuevas derivas excéntricas.

Es preciso alejar aquellos imaginarios de la gran coalición, de la gran frontalidad. No tienen ya sentido los esquemas bipolares rígidos –que no hacen sino reproducir en simetría el mismo esquema de subsunciones y capturas con que trabaja la *máquina imperial*. No se trata de producir grandes agencias frente a los aparatos de estado o las grandes corporaciones: se trata más bien de producir situaciones y momentos de comunicación específica que permitan un volcado recíproco de las intensidades, un flujo transversalizado entre unidades capilares capaz de abrir tácticamente prácticas y direcciones de fuga,

momentos y tensiones de éxodo, de emboscadura y alejamiento, líneas de diseminación y rizoma.

Sólo en esas líneas, que se abren como transversales capaces de interconectar pequeñas unidades de trabajo crítico en territorios diversificados, en escenarios micropolíticos diferenciales, cabe asentar el imaginario de una comunidad de resistencia –ligada sólo por sus prácticas, nunca por su identidad, por su acción y nunca por alguna posición estructuralmente fijada. Sólo entre ellas, entre esas líneas que se tejen y se destejen a la velocidad de las estaciones, de los días, puede fantasearse el imaginario de una democracia absoluta, radical, como dinámica de los modos de la decisión que no comprometen jamás el sacrificio de lo diferencial a la obtención del consenso, que aseguran siempre el respeto a los derechos del desacuerdo, del disentimiento, de la insumisión civil, de la renuncia y la emboscadura.

Siempre en fuga, en deriva, en éxodo, esa *comunidad en diáspora*, se plantea en todo caso bajo una perspectiva decididamente *poscolonial*, allí donde la confrontación frente a los modos de la globalización falseada no se organiza bajo la prefiguración de la reivindicación de la identidad, sino mediante las prácticas y los ejercicios de expresión de la diferencia.

Cumplida únicamente allí, acaso sea evidente que este modo de la comunidad no nace sino de aquella que Bataille describía como “la comunidad imposible”: *la comunidad de los que no tienen comunidad*.

4. La comunidad posible, la comunidad deseable

La ley de los nuevos media es la ley del *tiempo real*: por supuesto, se trata de una ficción no existe nada parecido a *la realidad*, tampoco cuando hablamos del tiempo. El lema de la CNN –“está pasando, lo estás viendo”- preside esta ambición dolosa del *new media* de acariciar el *tiempo del acontecimiento*. Pero ellos saben bien la trampa que ahí se abre: no es la “rapidez de la noticia” lo que nos aleja del *tiempo real del acontecimiento*, sino más bien una distancia metafísica; la que separa al espectáculo del transcurrir real del existente, del *dasein*, del estar ahí. Seguramente, lo más interesante de todo el trabajo que los *new media* pueden desarrollar en relación al potencial de conquista del *tiempo del acontecimiento* –aquel salvífico *jet-zeit* que imaginara Benjamin como pequeña puerta mesiánica abierta a las políticas del nihilismo activo- pasa justamente por la vinculación de lo que significa la *presencia*, como participación de un tiempo de comunidad, en términos ahora estrictamente temporales, desespacializados.

Una *comunidad online* es, por necesidad, una comunidad *u-tópica, des-espacializada*. Y sus cualidades están necesariamente asociadas al objeto propio de su intercambio –que ya no es la representación estática, objetualmente condicionada, sino más bien la *imagen-movimiento*, como testimonio específico del acontecer (no es extraño que algunas de las mejores realizaciones de este darse de la imagen-movimiento tengan que ver con el *cine-performance*, con el *cine de experiencia*), de nuestro darnos en el tiempo, como economías de lo pasajero, de lo transitorio.

Una *comunidad online* no puede parecerse, por tanto, a aquella *cybercittá* que imagina Paul Virilio (esa ciudad que habitaríamos como “espectadores de un mismo tele-diario” a escala planetaria). Pero tampoco a aquel equívoco sueño prematuro de los primeros utopistas de la red, esa especie de nueva ciudad de la *democracia-directa-electrónica*. Una *comunidad online* no es otra cosa que un territorio de *presencia y participación*, un dominio virtual (lo digo también en el sentido web) en el que se comparte la construcción del discurso a través del diálogo coparticipado, una tentativa de recuperación del sueño ilustrado de la esfera pública –como dominio de la interacción dialógica colegiada.

¿Su límite –el límite de esta bellísima fantasía? Sin dudarlo: aquella *comunidad de productores de medios* que imaginara Brecht. Un dominio o una modalidad de la circulación pública de la información, del discurso y las prácticas de producción simbólica, en la que todos los participantes intervienen al mismo título. Quiero decir: en la que no hay ya más dos lados, el de los emisores y el de los receptores, sino una desubicación recíproca, una dispersión excéntrica y desjerarquizada (un rizoma) en el que todos los receptores son también, y a su vez, emisores –o cuando menos les es dado serlo, si así lo eligen.

Es esto lo que distingue al medio de comunicación de masas –verticalizado: con los informadores falseando el mundo a un lado y los “consumidores” de información anulados al otro- de una *comunidad online*, que únicamente construye su relato, su narrativa específica, en la colegiación circulante del diálogo, en la construcción políticamente potenciada de *esfera pública, domino público*. Esa esfera y ese dominio cuya existencia en nuestras nuevas sociedades vemos escrupulosa y sistemáticamente escamoteados...

5. Online communities: ¿qué acción es posible en la esfera pública?

Cómo construirla, entonces. O, si se prefiere, *¿qué acción es posible en ella?* Ésa es sin duda una pregunta que traduce y resume muchas de las otras que podríamos hacernos: qué nuevas políticas son posibles, qué fórmulas de resistencia podemos todavía plantear frente a la desmedida capacidad de las industrias del imaginario para condicionar exhaustivamente los modos del existir, qué estrategias podemos seguir para hacer que llegue esa aludida *comunidad que viene...*

Si queremos responderla con cierta objetividad, sería de todo punto ingenuo ignorar que está en curso un proceso de *colonización imperial* de los media y los nuevos media. En función de esa colonización, ésta viene abandonando su condición inicial –de archipiélago difuso y excéntrico de zonas temporalmente autónomas, digamos- para deslizarse a una condición actual cada vez más sometida a los intereses de las grandes corporaciones de la comunicación, transformándose desde su primera fase de instrumento efectivo para un cierto activismo postmedial –al servicio de la implementación de una “comunidad de productores de medios”- a su fase actual de nuevo “medio de comunicación de masas” –o si se quiere, de aparato forjador de una comunidad pasiva de consumidores de pseudoproductos “informativos”.

Sea como sea, en este proceso de transformación está en juego la interposición de constantes y multiplicadas estrategias de resistencia, que eviten que ese destino se cumpla sin dejar fisuras.

No es (lo que está en juego) que la suerte de conjunto se decida “definitivamente” en un sentido o en otro –sino cuántas zonas de resistencia conseguirán incrustarse o abrirse allí, y de qué formas lo harán. Y ello señala, en última instancia, nuestra propia responsabilidad, la de cada uno de nosotros al respecto, pues será nuestra propia acción u omisión la que consiga que esas zonas se abran o cierren.

ON LINE COMMUNITIES: COMUNIDADES EXPERIMENTALES DE COMUNICACIÓN EN LA DIÁSPORA VIRTUAL

A estos sistemas centrados, los autores oponen sistemas acentrados, redes de autómatas finitos donde la comunicación se hace de un vecino a cualquier otro, donde todos los individuos son intercambiables, se definen únicamente por un estado en tal momento, de manera que las operaciones locales se coordinen y que el resultado final se sincronice independientemente de una instancia central.

Gilles Deleuze - Félix Guattari, *Rizoma*¹

Estas singularidades, sin embargo, comunican sólo en el espacio vacío del ejemplo, sin estar ligadas por propiedad alguna común, por identidad alguna. Están expropiadas de toda identidad para apropiarse de la pertenencia misma, del signo *_*. *Tricksters* o haraganes, ayudantes o *toons*, éstos son los ejemplares de la comunidad que viene.

Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*²

Identidad, comunidad y tecnología

En relación al problema de la identidad y su construcción en tanto afectada por las nuevas tecnologías habría cuando menos dos dimensiones o enfoques principales que sería pertinente abordar. El primero se desplegaría en el horizonte de un análisis de corte principalmente *biotécnico*: debería tratar la incidencia de las nuevas tecnologías en lo que se refiere a la construcción del cuerpo (el cibercuerpo, la condición transexual/transgénica de las identidades, el cuerpo como realización biotécnica...), el impacto de la ingeniería genética (cuestiones como la clonabilidad, la enorme incidencia en las microarquitecturas de lo social de una reproducción de la especie *tecnológicamente asistida*...) e incluso, por ejemplo, todo el impacto de las tecnologías de la realidad virtual en la producción de una cierta *maquinotecnia* rearticulada del deseo, de la producción deseante. Sin duda, cambios muy significativos están produciéndose en todos estos campos y, por tanto, su consideración resultaría extremadamente pertinente a la hora de analizar las transformaciones de los procesos de construcción del *self* debidas al impacto de las nuevas tecnologías.

¹ Gilles-Deleuze – FelixGuattari, *Rizoma, una introducción*, (Minuit 1976), Trad. esp. C. Casillas y V. Navarro, Pre-textos, Valencia, 1977, p.41

² Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*. (1990), Trad. esp. José Luis Villacañas, Pre-textos, Valencia, 1996, p. 14.

Un segundo enfoque se fijaría más bien en cómo las nuevas tecnologías están implementando nuevas condiciones de ejercicio de la acción comunicativa, y cómo a través de ellas es pensable una transformación de los modos de articulación de *lo común*, de lo colectivo, *nuevas formas de comunidad*. Si entendemos (al modo de las tesis defendidas por los *comunitaristas*) que un sujeto sólo es tal en tanto disfruta de una *posición* en el seno de una comunidad –que sólo se *deviene sujeto* en tanto una práctica (deseante, cognitiva, comunicativa, productiva en general...) se inscribe en una relación con *el otro*, con la comunidad- entonces tendremos que aceptar que este segundo enfoque es igualmente válido, e incluso especialmente relevante. Sin querer con ello adoptar una postura excluyente considero oportuno advertir que el análisis que intentaré desarrollar en lo que sigue se ceñirá consciente e intencionadamente a esta segunda perspectiva: trataré sobre todo de cómo las nuevas tecnologías de comunicación están afectando a los procesos de construcción de subjetividad en cuanto éstos se dan inscritos en procesos concomitantes de socialización, de producción de socialidad.

La pregunta por el ser de las identidades en el espacio de lo virtual atravesará entonces una elipsis que me parece legítima, incluso en cierta forma obligada: se remitirá a la pregunta por los modos de producir comunidad que las nuevas tecnologías (y aquí es obvio que hablamos sobre todo de las tecnologías *de comunicación*, no ya de las tecnologías del cibercuerpo, de las ingenierías genéticas, de las biotecnologías o de la ciberdelia) hacen posible, y sólo en la respuesta a esa pregunta –si se quiere: por los *modos de la comunidad online*- insinuará un cierto enfoque sobre la cuestión de las transformaciones de los modos de producción del *self*, de la construcción de identidad, en cuanto afectados por el impacto de las nuevas tecnologías.

En lo que sigue, además, me referiré principalmente –si bien no exclusivamente- a aquellos modos de *producción de comunidad online* que han sido abordados como prácticas explícita o implícitamente artísticas o (post)artísticas. Dicho de otra forma: que si bien tendré en cuenta casos de producción comunitaria como la del software libre o el activismo neomedial del zapatismo, por ejemplos, miraré con especial atención hacia aquellas prácticas que se han producido en el entorno de la esfera artística y su audiencia característica. Por citar una referencia significativa en cuanto a lo que quiero decir, recordaré que la “acción comunitaria” que en términos de “sentada virtual” fue desarrollada por el *Teatro de la Resistencia Electrónica* en 1999, se desarrolló por primera vez en el contexto de un festival *de arte* (Ars Electronica) –y que los propios miembros del Teatro quisieron hacer bien explícito que su acción no debía ser considerada como “terrorismo político” sino antes bien como algo relacionado, aunque tal vez de lejos, con el “arte conceptual”³.

Resulta obligado añadir, en todo caso, que si es viable esta posibilidad de limitarse a considerar los modos del *producir comunidad online* que han sido desarrollados desde dentro de la esfera artística es indudablemente porque las propias prácticas artísticas han ido abordando en tiempos recientes una serie de transformaciones en función de las cuales

³ El Teatro de la Resistencia Electrónica. www.thing.net/~floating/flood.html

el objetivo de *producir comunidad* ha podido convertirse en uno prioritario para ellas. Digamos que, en efecto, muchas de las nuevas prácticas artísticas contemporáneas –haciendo suyos, quizás, los objetivos de la *escultura social* beuysiana, o incluso la consigna situacionista de *construir acontecimiento*, situaciones- se han centrado precisamente en esto, en producir comunidad y dispositivos relacionales, y no tanto objetos o formalizaciones estéticas. ¿Ejemplos de ello?: trabajos como los de Rikrit Tiravanija, Tobias Rehberger, Liam Gillick, Jorge Pardo, Francis Alÿs, o todo el conjunto de los orientados durante los años 90 a la *producción de situaciones* (ese conjunto de prácticas que han sido caracterizadas por la etiquetación de *estéticas relacionales*). Podríamos, más ampliamente, referirnos a todo el conjunto de prácticas emanadas de la evolución del *arte público*, para las que hace tiempo se declinó el encargo de “decorar” el espacio urbano, abordando el objetivo más complejo de producir o liberar críticamente –en el espacio público, en el dominio público- mediaciones que hagan viable la acción comunicativa, el encuentro y la acción recíproca entre los ciudadanos.

Creo que desde esta perspectiva se insinúa además un argumento de inscripción de las nuevas prácticas artísticas que se producen *online* junto a aquellas otras que tienen al espacio social y ciudadano como su dominio de acción efectiva. Con ello se sugiere que el *net.art* vendría a ser primordialmente un heredero directo de las formas activistas del *media.art* como formas específicas de una expansión del arte público característica del final del siglo XX. No es necesario decir que ese argumento me parece extremadamente sugerente y que considero que, retroactivamente, proporciona además una muy sugestiva pista para discriminar qué es lo más interesante que en el borroso terreno del *arte online* está ocurriendo: no otra cosa que, bajo mi punto de vista, aquello en lo que el *estar online* proporciona posibilidades de acción comunicativa en el mismo contexto problemático en el que todo el aludido conjunto de prácticas artísticas actuales están renegociando su sentido y función contemporáneos, es decir, y precisamente, en cuanto a sus capacidades de desarrollar mediaciones, dispositivos de relación, maquinarias de acción comunicativa capacitadas para la *producción de comunidad*, (en este caso, en el entorno virtual).

Heterotopías virtuales: crítica de las mediaciones y producción de esfera pública

Por todas estas razones, este valor de uso, este producto que es la esfera pública, es el producto más fundamental que existe. En términos de comunidad, de lo que tengo en común con otras personas, es la base de todo proceso de cambio social. Eso quiere decir que ya puedo olvidarme de cualquier tipo de política si rechazo *producir esfera pública...*”

Alexander Kluge, *On film and the Public Sphere*⁴

¿Qué acción es posible en la esfera pública?

Knowbotics Research, *IO_Lavoro Inmateriale*⁵

⁴ Alexander Kluge, en conversación con Klaus Eder, “On film and the Public Sphere”, en *New German Critique*, #24-24, Otoño 1981, pp. 211-214.

La última de las formas en que el programa de autocrítica immanente de la vanguardia ha sido revisitado en muchas de las prácticas artísticas desarrolladas en la segunda mitad del siglo XX ha venido a adoptar la fórmula de la *crítica de las mediaciones*. Si las primeras vanguardias concentraron su trabajo desmantelador en la crítica al objeto (“la obra de arte”, como tal) y la deconstrucción de sus lenguajes, el trabajo crítico en la segunda mitad del siglo XX podría considerarse prioritariamente centrado en la tarea de desocultar el conjunto de los dispositivos sociales que producen el valor artístico: las condiciones –técnicas, materiales, contextuales, ideológicas, etc.- que hacen posible su inscripción y regulación como práctica social efectiva. Arriesgándonos a una generalización que sin duda requeriría muchos más matices, podríamos sugerir que la orientación en que ese trabajo deconstructivo ha resuelto su proyecto efectivo de manera más refinada –de Broodthaers a Beuys, de Dan Graham a los situacionistas o las nuevas prácticas sociales o activistas- podría enunciarse en los términos de un ejercicio sistemático de *exposición desmantelada de las mediaciones*. Dicho de otra forma: mediante la incorporación de un dispositivo autorreflexivo que permitiera a la práctica cultural a la vez darse como tal práctica social efectiva, inscrita en el acontecer efectual de la práctica, y simultáneamente exhibir y cuestionar (desocultar, desmantelar) el conjunto de las condiciones de ese mismo darse.

En tanto dicho trabajo crítico aspiraría además a una transformación sustancial de tales condiciones, su acción crítica como práctica cultural necesariamente ha venido a desembocar en un objetivo estratégico a medio plazo: el de “producir esfera pública”, el de producir los dispositivos capaces de reorganizar críticamente tales condiciones de difusión e inscripción social de la práctica. Tomando apoyo a distancia en la conocida tesis de Habermas –según la cual el dominio público estaría escamoteado o depotenciado al menos en las sociedades contemporáneas, siendo su producción *tarea pendiente*- y avanzando un paso sobre ella, podríamos proponer aquí una primera sugerencia. A saber, que el arte del siglo XX ha dejado al del 21 un *envío*, una herencia o un encargo fundamental: el de llegar a constituirse como práctica capaz de producir las condiciones de existencia de una *esfera pública* restituida, recobrada. Y que el sentido histórico del *net.art*, y las prácticas artísticas *online*, se definiría, en el albor del siglo 21, justamente por su capacidad de asumir tal herencia, tal encargo: el de producir una *esfera pública autónoma*.

En el contexto histórico contemporáneo (de pérdida de función de los estados-nación, de desvanecimiento de *lo político* en tanto que epitomizado por ellos y sus aparatos), esa tarea concentra las mejores aspiraciones “urbanizadoras” –productoras de *ciudadanía*- abordadas por las tradiciones críticas recientes del arte público y del activismo medial, que no se conciben más como mera producción de objetos y contenidos con que poblar acriticamente el espacio público o la esfera de los medios ya existentes, sino que más bien se despliegan como producción activa y directa de la mediación comunicativa y social en sí misma. En ese horizonte, se trata ahora de producir los dispositivos, los agenciamientos, las máquinas abstractas, que hagan posible el encuentro ciudadano y la dialogación pública de los asuntos que a los distintos agentes sociales les conciernen en común. Dicho una vez más: se trata en resumen de *producir esfera pública*. Como bien ha señalado Kluge, sólo en esa

⁵ Knowbotics Research, IO_Lavoro_inmateriale. http://aleph-arts.org/io_lavoro/

producción de una esfera pública –radicalmente escamoteada en las sociedades del capitalismo cultural- es posible acción crítica alguna, proyecto cualquiera de comunidad que represente alguna profundización concreta de las formas democráticas en el *escenario restituído* de lo político.

No se trata en cualquier caso de atribuirle al respecto a internet, por sí mismo, cualidades salvíficas o poderes mesiánicos –ni tampoco demoníacos–: se trata de pensar sus potencialidades en un contexto de transformación de las sociedades contemporáneas, y de las prácticas culturales y de la acción social en ellas, que reclama una revisión en profundidad de sus mecanismos, estructuras y ordenamientos. Internet no es obviamente un espacio liso –ajeno al resto de la actividad social- en el que podamos proyectar absolutizadas fantasías promisorias: sino un territorio con dinámicas muy complejas que en su transversalidad permite cortes y actuaciones cuyos potenciales es preciso explorar. No tanto entonces una utopía –la última utopía portátil del siglo XX- cuanto un dispositivo cuyos potenciales se dicen por relación al espacio social mismo, siendo en cuanto a él que es preciso investigar potenciales, cualidades y posibilidades de uso. Lo que realmente está en juego es, entonces, la posibilidad de desarrollar un *uso* antagonista de las mediaciones, el reconocimiento del enorme potencial táctico que posee la mediación tecnológica (internet en particular) y el aprovechamiento de esa cualidad desde la perspectiva de un recuperado interés igualitarista y emancipatorio.

A partir de estas consideraciones, creo que la necesidad de postularse de un modo unívoco, totalizante y definitivo, acerca del carácter positivo o negativo de internet en relación al proceso de transformación de las sociedades del capitalismo globalizador queda muy atrás: ahora se trata de evaluar las efectivas posibilidades de utilización táctica de una herramienta que *está ahí* alterando el perfil de nuestro mundo y nuestras posibilidades de actuación en él. Los *new media*, e internet en particular, no son otra cosa que *operativos* de comunicación eficacísimos: tanto al servicio de los intereses de homologación cultural que conlleva la expansión imperialista de los modelos dominantes como al servicio, desde el otro lado, de las estrategias de resistencia y afirmación de lo diferencial. En uno u otro campo de la arena cultural-política contemporánea, los *nuevos medios* no actúan sino como transmisores y, acaso, como potenciales productores de *heterotopías*. Como tales, atribuirles definitivas cualidades salvíficas, utópicas, o al contrario perfiles demoníacos y apocalípticos resulta equívoco y mistificador.

Lo infundado de las fantasías utopizantes proyectadas alrededor del uso de internet ha sido explícitamente denunciado por los propios *Critical Art Ensemble*, los mismos autores que teorizaron el concepto de resistencia electrónica⁶. Pero, y al mismo tiempo, resulta evidente que ninguna estrategia de defensa de un hecho diferencial específico –ya sea una cultura local o un sistema de producción simbólica asociado a cualquier efecto de identidad- puede hoy por hoy renunciar en su política de autodefensa a la utilización de una de las herramientas que más justamente pueden servir a cualesquiera intereses de comunicación diferenciales, por su propia naturaleza diseminante, expansiva y rizomática –y al respecto el

⁶ Critical Art Ensemble, “Utopian promises, net.realities”, www.critical-art.net

ejemplo del uso táctico de internet por los grupos antiglobalización es paradigmático. Valorando entonces ese carácter de *medio* que posee internet, pero teniendo a la vez presente que *ninguna mediación es neutral* (sino acaso *polívoca, multivalente*), de lo que se trata ahora, en todo caso y en efecto, es de *politizar* su utilización. Y es en esta utilización donde una política social y otra cultural pueden encontrarse, y no sólo ya en cuanto a los *finés*, sino también en cuanto a los modos de su *práctica*. En lo que aquí nos interesa, ella se concreta en un objetivo común: producir esfera pública, instrumentar la mediación que posibilite el encuentro ciudadano, los agenciamientos comunicativos que permitan territorializar heterotopías –y ya se definan éstas en el medio digital o urbano- que hagan posible la acción comunicativa, el lazo y la acción social.

Modos pioneros de la comunidad online: la utopía de una “comunidad de productores de medios”

La aparición de las ciudades digitales –la primera en Ámsterdam en 1994, rápidamente seguida por experiencias similares en otras ciudades- exporta el espíritu de activismo medial ensayado con las televisiones independientes y comunitarias a la tecnología recién aparecida. El firme asentamiento de grupos activistas vinculados al empleo de los “viejos medios”⁷, favoreció la rápida emergencia de políticas que reclamaban una democratización radical del acceso al nuevo medio. Lanzada como un experimento de democracia electrónica directa que inicialmente debería durar 10 semanas, la ciudad digital de Ámsterdam, DDS⁸, puso a prueba un sistema de participación de la sociedad civil en los procesos de toma de decisión municipal sin precedentes. Huelga decir que el procedimiento de *democracia directa electrónica* (que facilitó la participación ciudadana en cuestiones tan importantes para la ciudad como la ampliación del aeropuerto o la apertura de nuevas líneas de metro) fue rápidamente abandonado a favor de modos más tradicionales –y menos inquietantes para la institución política- de “representación ciudadana”, pero el experimento produjo en todo caso logros importantes. La exigencia del acceso gratuito –que se ha generalizado pocos años más tarde en casi todos los países, bien que gracias a mecanismos interesados de las grandes operadoras de telefonía- y el apoyo dado a las reivindicaciones de banda ancha y software libre, se cuentan sin duda entre ellas. Pero, y para lo que aquí nos interesa, hay dos rasgos fundamentales que cobran cuerpo en esa experiencia y van a caracterizar el desarrollo de las *comunidades online* en adelante: el primero es su vocación efectiva de relacionarse activamente con el espacio ciudadano, con el tejido social real, rechazando permanecer en el limbo de una imaginaria “autonomía” virtual; el segundo, su definición del horizonte que marcará el ideal regulador de constitución de las *comunidades*

⁷ Tomo la irónica alusión a la TV de la denominación adoptada por la Asociación para los Viejos y Nuevos Medios, WAAG, www.waag.org. En relación a la implantación de organizaciones orientadas al activismo medial y neomedial afincadas en el entorno de Amsterdam, sería obligado mencionar a De Balie, V2 o Adilkno. Para una información más completa, ver Geert Lovink – Patrice Riemens, *The digital public culture in Amsterdam*. www.nettime.org/archives/

⁸ Sobre la Ciudad Digital de Amsterdam, véase www.dds.nl

online como comunidades radicales de participación, eventuales actualizaciones experimentales del sueño brechtiano de las “comunidades de productores de medios”. Estaríamos hablando de comunidades de comunicación que, hipotéticamente, harían bueno el presupuesto regulativo de la “posición de origen” que propone John Rawls⁹ como condición para un ejercicio procedimentalmente igualitario de la Razón Pública, y por tanto de fórmulas parlamentarias que aproximarían asintóticamente sus dispositivos a la potencial constitución de formas de la *democracia profundizada*. O, por describirlo de un modo más directo y simple, de comunidades abiertas de usuarios en las que todos los participantes podrían actuar al mismo título, ostentando similares derechos en cuanto a la emisión y recepción pública de opinión, discurso o acción comunicativa. Obviamente, ese horizonte define unas condiciones heurísticas que muy difícilmente puede realizarse en la práctica comunicativa real, y cabe pensar que el desarrollo histórico de *comunidades online* podría percibirse, probablemente, como la secuencia ilusionada de intentos de constituir en la práctica realizaciones aproximadas a modelos y modos de la comunicación perfilados por esa figura ideal –que obviamente no se parece en nada al imaginario habermasiano de la Comunidad Ideal de Comunicación, sino antes bien a un mapa excéntrico y desjerarquizado de pequeñas unidades celulares interconectadas (siguiendo si acaso un modelo de “islas en la red” como el caracterizado por Hakim Bey en su conceptualización de internet como Zona Temporalmente Autónoma)¹⁰.

En el espacio de internet, en efecto, ese horizonte de “comunidad de productores de medios” se perfilaría fundamentalmente como modelo de participación, intentando reemplazar el tradicional esquema unidireccional y verticalizado emisor a receptor por el de un rizoma diseminado de utilizadores, en el que al menos potencialmente todo receptor pudiera constituirse también en emisor, en condiciones similares a las de cualquier otro participante en el acto de comunicación que se establece. Ése es el espíritu que anima la constitución inicial de las BBS –*Bulletin Board System*, precursores de los posteriores websites y foros online- en un intento de desarrollar un sistema abierto de intercambios públicos de información y opinión. En lo que a la comunidad artística se refiere resulta obligado mencionar *The Thing*, como la gran pionera que, emergida desde el modelo original de las BBSs, se desarrolló como instrumento de “participación emisora” puesto a disposición de la comunidad artística. La propia evolución de *The Thing* –nacida en Viena y con una segunda y más activa sede en Nueva York- en los años siguientes pondría en evidencia los problemas y dificultades que marcan la construcción de tales “comunidades online” con vocación de desarrollarse como genuinas “comunidades de emisores / participantes”.

Esos problemas eran menores en tanto la red se utilizara exclusivamente como “tablón de anuncios” y dichos anuncios se realizaran básicamente en modo texto –que es como

⁹ Sobre el tema de la “posición de origen” puede verse en particular John Rawls, “La justicia como equidad: política, no metafísica”, trad. esp de Sebastián Mazzuca, *La Política #1*, Paidós Barcelona, pp. 23-47. Original publicado en *Philosophy and Public Affairs*, vol 14 num 3, Princeton University Press, 1985.

¹⁰ Hakim Bey, *Temporary Autonomous Zone*, Autonomedia, Brooklyn, 1985.

funcionaban básicamente los BBSs. Los únicos problemas bajo ese régimen se referían a la posible necesidad de “moderación” de los foros –un problema que sólo aparecería más adelante, conforme las comunidades de usuarios de las BBSs iban creciendo y la cantidad de mensajes circulantes aumentaba y se especializaba, y que comentaremos específicamente al referirnos a los foros mediante lista de correo, los herederos del modelo BBSs. Pero para las originales BBS, como *The Thing*, la dificultad para constituirse en auténticas “comunidades de emisores / participantes” se hace patente tan pronto como aparecen los navegadores multimedia y el potencial comunicador del medio excede, y con mucho, las posibilidades de un mero tablón de anuncios.

Estamos hablando de algo que empieza a hacerse evidente mediada la década de los 90, con el *Navigator* de Netscape en pleno desarrollo (olvidado ya el primer y elemental *Mosaic*) y con un florecimiento mundial de los proveedores de servicio (ISPs) independientes, y que revela todo el potencial de internet y su naturaleza específica como tal medio. A diferencia de otros media –desde el impreso a la televisión o el cine- internet posibilita una circulación de la información “*de muchos a muchos*”, siendo al mismo tiempo una tecnología “*pull*” (es decir, en la que el receptor decide los contenidos que desea “traerse”, descargarse, sin tener que acceder a un flujo programado). En principio, cualquier usuario tiene la capacidad de constituirse no sólo en receptor “selectivo” (con capacidad para descargarse los contenidos seleccionados por ella o él mismo) sino que también puede constituirse en emisor, con unos costes muy reducidos y prácticamente al alcance de cualquiera. Las aspiraciones a desarrollar medias auto-editados (DIY¹¹) pasa de ser un sueño a ser una posibilidad real. Como tal, el sueño había sido acariciado por todo el activismo medial (situacionista o postconceptual), y predicado con especial énfasis ante la aparición de los equipos ligeros de vídeo, pero sin caer en la cuenta de que incluso aunque se produjera una convergencia real de los equipos domésticos y profesionales de captura –algo que solo a finales de los 90 llegó en realidad a ocurrir, y precisamente en la estela de la demanda generada por las posibilidades de difusión que del vídeo está ofreciendo internet- faltaba por resolver la propia mediación distribuidora, el aparato de difusión pública. La gran ventaja que internet posee frente a los media anteriores radica justamente en su cualidad simultánea de medio, de instrumento de difusión. Con internet, sí, cualquiera con capacidad de editar unos contenidos puede a la vez disponer de un medio con el que transmitirlos, ponerlos en el espacio público. Es cierto que son necesarios unos recursos económicos y técnicos, pero estos son muy bajos: realmente nos encontramos ante un medio desarrollable bajo presupuestos DIY. Eso significa que, en internet, cualquier receptor de información puede, a la vez y a muy bajo coste, constituirse simultáneamente en emisor. La posibilidad de desarrollar “comunidades de participantes / emisores”, aquellas comunidades de productores de medios, está ahí.

Pero para ello la estructura de las BBSs se quedaba pequeña. La nueva unidad de información ya no es el mensaje o el anuncio, sino el website –si hablamos de comunidad de productores de medios necesariamente ha de ser así: no se trata ya de crear “emisoras” alternativas, democratizadas o participativas, sino de realmente posibilitar que todo aquél

¹¹ DIY: “do it yourself” media.

que tenga interés en hacerlo pueda disponer de su propia “emisora” autónoma, independiente. El reto para las BBSs ya no es construir grandes espacios de intercambio de anuncios, obras, escritos u opiniones, sino convertirse en proveedores abiertos de alojamiento de *websites*, actuando a un nivel de meta-editores. *The Thing* evoluciona rápidamente a esa nueva condición, convirtiéndose no sólo en proveedor de alojamiento de *webs* sino a la vez de acceso, proporcionando de ese modo el conjunto completo de las herramientas que cualquier usuario puede necesitar para editar y publicar sus propios contenidos, para constituirse no sólo en un receptor activo –en el sentido de que la tecnología *pull* permite esa selección activa de los contenidos que recibe- sino también en un emisor autónomo, independiente. El sueño de la comunidad de productores de medios, de la comunidad de participantes / emisores, parece cerca, más cerca que nunca. Pero la repentina y rápida irrupción de los grandes emporios de la comunicación y las megacorporaciones de la industria audiovisual se encarga de desvanecerlo.

El fin de la utopía: la desertización por ruido

La entrada masiva de las corporaciones industriales –del ocio, la cultura, la comunicación- en internet no conlleva un efecto inmediatamente negativo ni sobre los costes de acceso –al contrario, la gratuidad se generaliza, directamente proporcionada por las grandes empresas de comunicación- ni tampoco sobre los costes de “emisión”. Pero el trabajo que habían empezado a realizar aquellos primeros proveedores de alojamiento (que estaban forjando el nacimiento de “comunidades de productores de medios”) se vuelve inútil, desbordado por el abaratamiento generalizado de las condiciones de acceso y emisión (la posibilidad de desarrollar *webs* personales) facilitado por las grandes corporaciones. En muchos casos, estas corporaciones financian su “generoso” gesto repercutiéndolo al propio usuario por otra vía: ya sea en uso y monopolio de programas, ya cobrando directamente el aumento del gasto en el uso de líneas telefónicas, que obviamente se dispara. Pero sobre todo lo hacen *apropiándose* subrepticamente, por completo, de los *dispositivos mediadores*. La consecuencia es la que hace desvanecerse el sueño de internet como comunidad de participantes / emisores: su conversión en medio de masas y su consiguiente *portalización* –la saturación del espacio comunicacional del nuevo medio y su *desertización por ruido*. A consecuencia de ello, las naciendo comunidades de “*productores de medios*” se transforman rápidamente en meras comunidades de “*usuarios de medios*”: ya no producen sus propios instrumentos de emisión –puesto que los alojamientos y accesos se ofrecen gratuitos desde los portales, entregados a la feroz disputa de “la audiencia”- y tampoco disponen ya de sus propios dispositivos de distribución. Estos quedan en manos de los emergentes portales, quienes a partir de ese momento van a administrar la circulación de la información en el nuevo espacio comunicacional. Cuando menos, en sus canales principales.

La macroindustria que rápidamente nace alrededor de internet universaliza –masifica- las condiciones de emisión y recepción: pero se apropia y monopoliza –acallando toda pretensión de independencia- las de distribución. El efecto inmediato es la neutralización de toda la cualidad política estructuralmente poseída por la internet pionera: el emisor deja de ser el propietario del canal a través del que emite (ya no puede por tanto hablarse de

comunidad de productores de medios) y se produce un efecto generalizado de invisibilización “por ruido”, por redundancia, por enjambamiento, por rarefacción y exceso de presencia masiva de contenidos basura. La conclusión: que nos hallamos todavía frente a una tecnología comunicativa que potencialmente hace pensable la emisión libre e independiente, pero para la que se han desplazado los dispositivos productores de visibilidad hacia nodos específicos, que son los que concentran la circulación masiva. El resto se hunde poco a poco en el desvanecimiento: todo discurso o producción que escape a las corrientes principales, toda producción disensual, es segregado a las periferias y las zonas umbrías. La gran estrategia del capitalismo avanzado frente a internet no ha sido la censura o el control minimizador del medio, sino su *megalización* para someterle a la lógica implacable de la mass-mediación. Los viejos intentos de construir la “comunidad de productores de medios” se enfrentan ahora a una disyuntiva que el título de una obra de Alexei Shulgin expresa a la perfección: “compra, vende... o permanece invisible”. El reto de utilizar internet como herramienta democratizada y democratizadora, por tanto, atraviesa nuevas necesidades estratégicas, nuevos desarrollos tácticos. Ahora ya no se trata de producir los dispositivos necesarios para lograr “emitir”: sino de instrumentar las mediaciones independientes que hagan posible la “visibilización” de aquellos proyectos que no se sometan a la imperante lógica massmediática que preside la implantación del portal, el imperio de las *punto.com*. Se trata de intervenir en la generación de dispositivos de coalición, relacionales, que permitan garantizar que al “emisor cualquiera” le es en efecto posible llegar al “receptor cualquiera”. Para lograrlo, es preciso poner en juego *operadores de visibilidad*. El trabajo en los *dispositivos de coalición* se convierte entonces en el gran reto para que el objetivo de construir comunidades de comunicación no se quede arrumbado en el rincón del olvido al paso rutilante de los portales, buscadores y operadores varios de la nueva economía.

Operadores de visibilidad / dispositivos de coalición (Modos revisados de la comunidad online)

El primero de esos “dispositivos de coalición” es el website colectivo, como entorno y unidad de producción / difusión / presentación que permite a un conjunto de emisores con intereses expresivos o ideológicos comunes compartir recursos y estrategias. La mayoría de estos websites colectivos se desarrollaron como pequeñas máquinas de coalición de recursos entre emisores directamente implicados –artistas o net.artistas- siendo directamente promovidos y sostenidos de modo autogestionario por ell@s mism@s. Es el caso de, por ejemplos, *irational*, *teleportacia*, *01001* o *hell.com*, o incluso *aleph* o *äda web* –en ambos casos con co-participación de críticos- para citar algunos de los más conocidos. Las estructuras de funcionamiento son inicialmente mínimas, y el dispositivo opera a partir de una estrategia de *minoridad* (al estilo de la abanderada por Deleuze-Guattari), sin abandonar en ningún momento la lógica del DIY media. El modelo de independencia se fija todavía en la estructura de la TAZ, planteándose dispositivos muy ligeros y versátiles, capaces de desplazamiento y transformación rápida. No obstante, la lógica de la absorción institucional –el acceso al mercado, intentado de modos distintos por *hell* y *Teleportacia* fracasaría indefectiblemente, cuando menos hasta entrado el año 2002- acaba finalmente por imponerse, siendo al respecto paradigmática la incorporación de *äda web* al Walker Art

Center. Para el resto, las estrategias de supervivencia atraviesan la ampliación de los procesos de coalición en espirales cada vez más amplias, pasando de lo molecular –para seguir con la terminología deleuziana- a *lo molar*. Así, se empiezan a desarrollar formas diversas de *puesta en constelación* de los distintos espacios y websites, formando estructuras “anilladas”, los denominados *rings*. Entre ellos, es obligado citar –en lo que al ámbito de las prácticas artísticas se refiere- *PLEXUS*, como quizás la iniciativa más lograda. Por nuestra parte, desarrollamos en el ámbito hispano-latinoamericano “*doble_vínculo, una constelación de comunidades web*”¹². El objetivo, en este caso, era favorecer “el desarrollo de comunidades abiertas de emisores de enunciación que posibiliten la construcción participativa de una esfera pública independiente (...) formando un sistema comunicativo amplificado capaz de poner en común recursos, investigaciones e ideas, construyendo una especie de ensamblamiento en rizoma expansivo de pequeñas unidades celulares, una especie de constelación de microcomunidades que emerja como potencial dispositivo de coalición circunstancial”. Parecido planteamiento inspiraba un proyecto anterior, desarrollado como *e-show* en febrero de 1998, bajo el título de *La era post-media*¹³. En este caso se trataba de enlazar “comunidades web” que generaban sus propios dispositivos de interacción pública en un ámbito desjerarquizado de comunicación en el que la circulación pública de la información ya no estaría exhaustivamente sometida a la regulación que organiza los tradicionales medios de comunicación, estructuralmente orientados a la producción social del consenso antes que a la articulación comunicacional del “público”, de *los públicos*.

Este tipo de coaliciones en anillo-constelación, basadas sobre todo en el “link recíproco”, perdió sin embargo pronto su efectividad, en cuanto los mapas de enlaces y listas de *bookmarks* se hicieron habituales y los usuarios se fueron acostumbrando a hacer sus propios *weblogs* y listas de favoritos. La coalición de conjuntos de links requirió entonces un trabajo añadido de “enmarcación” –en el sentido en que Derrida habla de *parergon*¹⁴–, mediante la aportación de instrumentos interpretativos y de orientación de la lectura de cada constelación de *links*, y a ello contribuyeron en cierta forma los grandes *e-shows* que, a la manera de las tradicionales exposiciones temporales, puntuaron el desarrollo del *net.art* durante el que ya podríamos llamar su “período dorado”, del 97 al 2000. Construyendo de esa forma unos a modo de “museo instantáneos” o efímeros¹⁵, es obligado destacar como grandes realizaciones de tipo de *exposiciones online* los *estudios | digitales*, organizado por Galloway y Greene para *rhizome*, *Más allá del interfaz*, de Steve Dietz para el Walker Art

¹² “Doble_vínculo, una constelación de comunidades web”: aleph-arts.org/doble_vinculo/

¹³ “La era postmedia” fue inicialmente un e-show curateado por el autor de estas líneas y presentado en aleph (aleph-arts.org/epm/). Posteriormente, desarrollé con más amplitud la idea en *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas post-artísticas y dispositivos neomediales*. Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002.

¹⁴ Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1978.

¹⁵ Tomo aquí la expresión de Francis Haskell (ver *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven: Yale University Press, 2000).

Center y, finalmente, *net.condition* organizado por el ZKM de Karlsruhe. Si hasta ese momento el *e-show* puede entenderse como un dispositivo de coalición más, mediante el que grupos diseminados de artistas unen esfuerzos que les faciliten “visibilizar” su obra, la gran exposición organizada por el ZKM representa la plena incorporación de este tipo de dispositivos a las estructuras convencionales de exhibición y legitimación de la institución arte y, por extensión, la desaparición de cualquier principio de comunidad en su empleo. El *e-show* deja de ser una estrategia colaborativa –productora de comunidad– para convertirse en un aparato más de la institución Arte y la industria cultural avanzada, reproduciendo las mismas estructuras y la misma compleja problematicidad característica de los mecanismos asentados *offline*.

Como quiera que sea, el más importante de los dispositivos que da soporte a la construcción de *comunidades online* es, sin duda, el foro mantenido mediante lista de correo electrónico, las célebres *mailing lists*. Sería difícil sobrevalorar la importancia de tal dispositivo: es tanta que bien podríamos identificar su presencia con la aparición de una efectiva *comunidad online*. La lista de correo es en efecto el principal –si es que no el único– mecanismo de interacción dialógica, participación y comunicación entre los miembros de una comunidad online; es por ello que puede atribuírsele con toda propiedad un efecto institutivo: allí donde una lista opera, en efecto, una comunidad puede nacer (como efectiva comunidad de comunicación). De este modo podríamos limitar nuestra enumeración de *comunidades online* en el ámbito de las prácticas artísticas concebidas y desarrolladas para la red a unos pocos y bien conocidos ejemplos: *nettime* y *syndicate* en Europa, y *Rhizome* en los Estados Unidos de América (quizás sea también adecuado recordar la lista *Blast*, especialmente por el foro desarrollado para la Documenta X). De modo más modesto, podríamos también mencionar *:eco:*, en el ámbito de la comunidad hispano hablante.

Herederas directas de las BBSs originarias, estos foros críticos se desarrollan sobre la base del libre intercambio de noticias y opiniones entre sus suscriptores. El número de éstos, en el período álgido de los últimos años de la década de los noventa, oscilaba entre los 300-400 (caso de *Syndicate*) y los 4.000 aproximadamente que en aquel momento tenía *rhizome*. La importancia y peculiaridades de cada uno de ellos es tanta que merecería capítulos separados, por lo que aquí únicamente podremos considerar algunos aspectos puntuales, fundamentales para establecer su tipología y aportar algunas claves que den cuenta de su evolución progresiva.

El primero de esos aspectos se refiere al carácter abierto y la regulación del diálogo en cada foro, a su carácter en definitiva moderado y los posibles criterios que regularían la moderación. Si en sus momentos iniciales todos estos foros nacieron como espacios de interacción comunicativa refractarios a cualquier ejercicio de “censura” –y aspiraban por tanto al derecho a una “libertad de expresión” que no asumiera traba alguna– muy pronto se vio que la necesidad de imponer algún tipo de filtros resultaba obligada. Tanto por razones técnicas (las listas inmoderadas devolvían mensajes de respondedores automáticos, peticiones de suscripción o baja mal dirigidas, virus, *spam*, entraban en bucles fortuitos que saturaban los buzones de sus receptores...) como también por razones prácticas y de comunicación objetiva (el exceso de ruido reduce la pertinencia, y es por tanto un factor reductor de la acción comunicativa), el carácter absolutamente abierto de las listas resultó muy pronto insostenible. Incluso en el caso de aquellas que, como *rhizome*, se empeñaron a

toda costa en mantener el carácter no moderado de (alguna de) sus listas, la exigencia de bloquear usuarios *spammers* o *crackers*, y la de forzar un control técnico exhaustivo que filtrara los mensajes de error, devoluciones, etc, se impusieron inexorablemente. Como quiera que sea, la decisión adoptada revistió dos fórmulas: en primer lugar, establecer distintos tipos de listas. En segundo, delimitar responsabilidades editoriales, ya a cargo de una persona ya de un conjunto de moderadores. En el caso de *nettime*, por ejemplo, se establecieron distintas listas principalmente siguiendo el criterio de uso diferencial de idioma, y para cada una de ellas se formó un equipo más o menos estable de editores, con la responsabilidad de filtrar aquellos mensajes que por distintas razones no se ajustaran a las condiciones de uso de la lista (formato de los mensajes, inclusión de *attachments*, carácter *off-topic*, etc).

La segunda de las grandes cuestiones alrededor de las que han evolucionado los foros mediante *mailing list* se refiere más bien a sus contenidos, a la fijación de las temáticas que centran los debates en su ámbito. En el caso de *nettime*, nuevamente, esta fijación se estableció alrededor del objetivo autoreflexivo que desde sus inicios inspiró este foro: la creación de un dispositivo que, desde su propio espacio inmanente, favoreciera la crítica en tiempo real del desarrollo del *new-media* en las sociedades actuales. La clausura sobre temáticas exclusivamente artístico-estéticas estaba por tanto descartada, y en cambio la politización de las reflexiones y los debates resultaba naturalmente obligada: en efecto, reconocer y potenciar la dimensión social y política que el empleo de los medios de comunicación conllevaba era en la práctica el presupuesto mismo de partida de *nettime*.

En cuanto a *rhizome*, la propia diversificación de las listas favoreció una distribución y especialización progresiva de los contenidos. Así, los más centrados en cuestiones artísticas con particular referencia al *arte online* se desplazaron hacia la lista específica *net.art.news* y las reflexivas, teóricas y de contenido más político se derivaron en cambio a la lista *rhizome_rare*. Las cuestiones generales e indefinidas se enviaban a un *rhizome_raw* que todavía mantenía su carácter no filtrado, mientras que la selección editorial de los que se consideraban envíos más importante era redirigida a la lista *digest*, distribuida una vez a la semana. Lo cierto es que en ese esquema de progresividad que avanzaba desde el foro infiltrado hasta la exhaustiva selección editorial, el modelo de la *mailing list* reconocía su doble límite: por un lado la total libertad de expresión, generadora de un implacable efecto de ruido informativo (en determinados momentos calientes, la lista *raw* podía llegar a distribuir hasta 50 mensajes diarios) y por el otro el modelo editorial ya más propio de una revista (con artículos y colaboraciones solicitadas) y cada vez más alejado del foro participativo y desjerarquizado que, como modelo, situaba en su horizonte la forma concreta más verosímil de realización, en el ámbito del *new media*, de eso que hemos venido denominando una “comunidad de productores de medios”, una comunidad de receptores que simultáneamente se constituyeran de modo igualitario en emisores-participantes.

La autoría en rizoma: comunidades colaborativas y copy-left

Hemos escrito *el Antiedipo* a dúo. Dado que cada uno de nosotros era varios, resultaba ya mucha gente.

Gilles Deleuze - Félix Guattari, *Rizoma*¹⁶.

Uno de los más interesantes casos de foro mediante *mailing list* –que intencionadamente habíamos dejado en el tintero hasta ahora- nos introduce directamente en la última cuestión que analizaremos aquí, la de las *comunidades de autoría*. Me refiero a 7-11, una lista de correo participativa en la que la vocación colaborativa trascendía en la práctica cualquier interés “informativo”. En efecto, se trataba de una lista en que los mensajes intercambiados adoptaban la forma de ilegibles poemas concretos, en una especie de resucitado espíritu neodadá que trasladaba las realizaciones del *mail-art* al territorio del *e-mail*, jugando sobre todo con el dibujo *ascii*¹⁷ y la experimentación de un lenguaje tomado del universo de la programación (cruce de las jergas *unix*, *java*, *html*, *javascript*...). La mayoría de los mensajes eran prácticamente ilegibles, cediendo a la circulación y el intercambio del puro significante –en la que el carácter escrito recuperaba su dimensión de puro grafema, de signo prelingüístico, *archiescritural*- todo el valor *relacional*. Al mismo tiempo, un sistema complejo de pseudónimos (keiko suzuki, como el principal de ellos) y rotaciones continuas hacía que la lista careciera de moderadores fijos, e incluso sus identificadores (*headers*, *footers*, etc.) podían ser modificados por los participantes, de manera que los rasgos de identidad de la lista se limitaban prácticamente al formato “sin formato” de los mensajes y al uso de tipos de ancho fijo de color verde sobre fondo negro (como en las pioneras pantallas monócromas de fósforo) en su archivo en *web*. Uno de los pies más repetidos, que casi llegó a convertirse en enseña de la lista, fue el de “>>>> *who: command not recognized*”, mensaje de respuesta automático ofrecido por el programa *majordomo* gestor de la lista a la pregunta sobre sus miembros. Como es evidente, el interés que por el diálogo o la discusión racional tenía la lista era muy escaso, tanto que poco a poco fue convirtiéndose en una especie de macro-obra de *net.art* elaborada colectivamente. No se trataba de comunicar unos u otros contenidos, sino más bien de participar en un proyecto desarrollado entusiasta y colectivamente, en un juego comunicativo dirigido a la producción de una identidad colectiva e inexistente fuera de los propios actos de comunicación que la constituían –no sólo como comunidad de comunicación, sino, y simultáneamente, como sujeto colectivo de enunciación, expresivo, como coproducción participativa, desjerarquizada y excéntrica de *autoría*.

Muy probablemente, el segundo gran potencial político de la red tiene precisamente que ver con su eficacia para constituir modos colectivizados de autoría –en la práctica, modos excéntricos de identidad colegiada, difusa entre una dispersión no delimitada de operadores de enunciación-. Esa cualidad constituye una nueva dimensión politizable (añadida a su potencial ya referido de crear *esfera pública autónoma*), esta vez en términos de experimentación radical sobre los modos contemporáneos de construcción de las formas de

¹⁶ Gilles-Deleuze – FelixGuattari, op. cit., p.7.

¹⁷ *ascii* es el juego internacional de caracteres. El dibujo *ascii* es un dibujo realizado mediante caracteres alfanuméricos, y llegó a tener un desarrollo muy importante –tanto que se desarrollaron websites dedicados específicamente a “*ascii-art*”- y mucha influencia entre los autores pioneros del *net.art*, muy especialmente Vuk Cosic.

identidad, lejos de cualesquiera pretensiones de esencializar sus figuras y basando su articulación únicamente en los modos de la praxis, de la acción –apelando justamente a las propias condiciones *materializantes* del discurso, de los actos performativos de habla y comunicación¹⁸.

Uno de los territorios en que esta experimentación se ha llevado a cabo con mayor eficacia –además por supuesto del desarrollo de *software* abierto y libre, quizás uno de los casos más interesantes de experiencia colaborativa en cuanto a la producción de conocimiento- es justamente el de la producción artística *online*, un campo en que una gran cantidad de colectivos desarrollan su trabajo de producción simbólica eludiendo los tradicionales presupuestos del “autor-genio” que presidiera toda la estética del modernismo, en particular la romántica. Existe un obvio fundamento técnico que explica la tendencia a la formación de equipos y la “división del trabajo” dentro de esos equipos (el caso de jodi es paradigmático: artista-diseñador + técnico informático), pero más allá de ese fundamento técnico se diría que es un fundamento ideológico y político el que en muchos casos explica que los potenciales de trabajo en red que hace posible internet desemboquen tan a menudo en proyectos y prácticas de carácter colectivo, abierto y comunitario. De hecho, casi siempre sucede que los trabajos más interesantes que se presentan en la red surgen de este tipo de maquinarias moleculares que representan el ensamblamiento de una multiplicidad de esfuerzos singulares. En muchos casos –*Mongrel*, el *Critical Art Ensemble*, *IOD*, *La Societé Anonyme*, *010010101001.org*, el *Teatro de la Resistencia Electrónica*- estos esfuerzos se dispersan en campos de actividad muy diversos, desde la reflexión teórica o crítica a la propia experimentación técnica. Más allá de ello, algunos proyectos –muy especialmente aquellos impulsados desde el ámbito de cierto neositucionismo italiano- han incidido con particular acidez y efectividad en estas estrategias comunitaristas, explorando y poniendo en juego su criticidad contra las concepciones preasumidas de la autoría individual. Es el caso de proyectos como *Luther Blisseth* –un nombre utilizado sin control específico por una pléyade de autores anónimos, que encauzan bajo este nombre una crítica sistemática a la formulación espectacular de la cultura contemporánea-. O, hablando ya muy específicamente en el ámbito de internet, el grupo *010001.org*, un grupo de *plagiadores* que mediante la copia sistemática de *sites* dedicados al *net.art* y algunas “obras de autor”, han planteado una estrategia frontal de resistencia al proceso de comercialización e institucionalización del *net.art*. Quizás lo más importante para nosotros es cómo este proceso de resistencia apunta a la transformación efectiva de la economía del arte y las prácticas de producción simbólica en las sociedades contemporáneas, y de qué manera ella se relaciona con la transformación más general de los modos de la producción y el trabajo –la producción inmaterial- en las sociedades de la información, del conocimiento. Al respecto, la declaración fundacional del manifiesto de *La Societé Anonyme*¹⁹, es totalmente

¹⁸ En el sentido en que ese carácter materializante del discurso y las prácticas discursivas incide precisamente en la producción de identidad, como Judith Butler ha defendido.

¹⁹ La Societé Anonyme, *Redefinición de las prácticas artísticas (LSA47)*, 2001, edición de CarmenCantónGallery, Madrid, 2002.(Reproducido como apéndice aquí, más adelante).

**** explícita: “cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas”.

En este punto, el trabajo de cuestionamiento de la autoría –recursivamente aplicado en los mejores de los casos a los propios “colectivos” que las enuncian- se refiere simultáneamente a la profunda transformación en curso de las economías del arte en el contexto de las sociedades del conocimiento. La lógica de distribución de los productos simbólicos, sometida a los potenciales de las nuevas tecnologías de difusión y articulación del consumo cultural, determina no sólo la obsolescencia cumplida de un régimen de mercado del arte vinculado a la postulación de los tradicionales caracteres de presencia, unicidad y originalidad –el consumo aurático de lo irrepetible a que se refería Benjamin- sino también un desplazamiento de función de las prácticas artísticas que ya no se consagran más a proporcionar el *sur-plus* místico-mágico que su concepción antropológica sigue implícitamente atribuyéndoles, como si el arte perteneciera aún al “*dimanche de la vie*” y el artista a la casta separada de los *chamanes* de la tribu. En las *sociedades del conocimiento*, en que la *producción inmaterial* tiende a convertirse en uno de los principales motores de la generación de riqueza, la producción artística –más en general: la producción simbólica- debe pasar a ocupar lugares explícitos en cuanto a la articulación de las nuevas formas de la gestión del conocimiento, y es en ese sentido que la vieja fórmula benjaminiana del “artista como productor” reviste ahora nuevas y enriquecidas acepciones, en un momento en que la consigna de transformar las condiciones de producción de sus propias prácticas implica tomas de postura explícitas en relación a su economía específica.

En un momento en que dicha práctica está dejando de vincularse de modo hegemónico –si es que no exclusivo- a una forma de mercantización que reposaba en el comercio del objeto único (y en unos modos de patrimonialización pública que atravesaban los expedientes de la colección-compra y la exposición presencial mediante dispositivos de *aquiescencia espacializada*), el trabajo realizado en la red y por estos colectivos supone un ejercicio de experimentación que cuestiona doblemente esos regímenes. Ella en efecto pone a prueba, por un lado, los modos y las condiciones de producción establecidas, toda vez que violentando el principio de autoría, cuestiona las fijaciones legaliformes del postulado de la *propiedad intelectual*, del *copyright* (frente al que articulan nuevos modos de socialización de la propiedad intelectual, en regímenes abiertos de *copyleft*²⁰). Y, por otro, los mismos modos de la distribución, el consumo y la recepción públicas, que ya no se vinculan al comercio del singular o la exposición del original, sino a nuevas economías de producción, multiplicación y distribución postmediática en las que lo que tiende a regularse no es la propiedad (cada vez más irrelevante en cuanto a la *experiencia artística*) sino el acceso a la información, el derecho al libre y público acceso a cada uno de los múltiples modos de la información y el conocimiento que en su circulación vertiginosa conforman el tejido característico de las nuevas sociedades-red.

²⁰ El movimiento copy-left surge contra una concepción reglamentista y mercantilizadora de la propiedad intelectual. Su ámbito de desarrollo más interesante es seguramente el del software libre y bajo licencias tipo GNU, que no solo abanderan la gratuidad del conocimiento, sino también la libertad de modificación del código (que ha de ofrecerse abierto a ese efecto), constituyendo una alternativa colaborativa y no competitiva en el terreno específico de la propiedad intelectual.

La comunidad que viene: de la producción de identidad en un contexto post-identitario

Pues si los hombres, en lugar de buscar todavía una identidad propia en la forma ahora impropia e insensata de la identidad, llegasen a adherirse a esta impropiedad como tal, a hacer del propio ser-así no una identidad y una propiedad individual, sino una singularidad sin identidad, una singularidad común y absolutamente manifiesta –si los hombres pudiesen no ser así, en esta o aquella identidad biográfica particular, sino ser sólo el así, su exterioridad singular y su rostro, entonces la humanidad accedería por primera vez a una comunidad sin presupuestos y sin sujetos, a una comunicación que no conocería más lo incomunicable.

Seleccionar en la nueva humanidad planetaria aquellos caracteres que permitan su supervivencia, remover el diafragma sutil que separa la mala publicidad mediática de la perfecta exterioridad que se comunica sólo a sí misma –ésta es la tarea política de nuestra generación.

Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*²¹.

Y una clase aparece cuando algunos hombres, como resultado de experiencias comunes (heredadas o compartidas) sienten y articulan la identidad de sus intereses entre ellos mismos y en contra de otros hombres cuyos intereses son diferentes (o quizás opuestos) a los suyos.

E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*²².

Pero las nuevas economías propias de las sociedades red no sólo afectan a los modos de producción y consumo de los *objetos* que las prácticas culturales generan y distribuyen (digamos: de los *objetos inmateriales*) en su seno, sino también, y quizás de manera aún más decisiva, a los propios *sujetos*, a los modos en que en ellas se producen los efectos de subjetividad, de *sujeción*. En medio de la crisis profunda de las Grandes Maquinas tradicionales productoras de identidad, el conjunto de los dispositivos inductores de socialidad –familia, religión, etnia, escuela, patria, tradiciones,...- tiende cada vez más a perder su papel en las sociedades occidentales avanzadas, declinando en su función. Sin duda el espectacular aumento en la movilidad social –geográfica, física; pero también afectiva, cultural, de género e identidad, tanto como de estatus económico o profesional-determina esa decadencia progresiva de máquinas en última instancia territoriales. Pero lo que sobre todo decide su actual debacle es la absorción generalizada de esa función instituyente por parte de las industrias contemporáneas del imaginario colectivo (a la sazón cargadas con unos potenciales de condicionamiento de los modos de vida poco menos que absolutos). Una industria expandida –más bien una “*constelación de industrias*”–, en la que se funden las de la comunicación, el espectáculo, el ocio y el entretenimiento cultural, y en términos aún más generales la totalidad de las industrias de la experiencia y la representación de la propia vida, que toma a su cargo la función contemporánea de producir al sujeto en los modos en que éste se reconoce como un *sí mismo* en medio de sus semejantes, administrando en esa relación sus efectos de diferencia e identidad²³.

²¹ Giorgio Agamben, op.cit, p. 41.

²² Edward Thompson, *Making of the English Working Class*, Harmondsworth, Penguin, 1980, p.8-9

²³ Al respecto resulta reveladora la reflexión de Pierre Bourdieu sobre el Capital Cultural en su relación con los procesos de la producción de distinción. Véase al respecto, en particular, Pierre Bourdieu, *La distinction*, Les Éditions de Minuit, 1979.

Es frente al desmesurado potencial adquirido en las sociedades contemporáneas por esa constelación industrial –la *megaindustria contemporánea de la subjetividad*– que las prácticas de producción simbólica –y muy especialmente todas aquellas que operan en el ámbito del significante visual, por el poder de condicionamiento de los modos de experiencia que la eficacia de los *new-media* les está otorgando– se cargan de una dimensión irrevocablemente política. Y ello porque, ocupando la producción inmaterial y de conocimiento un lugar central en las nuevas economías, su impacto –como sugiere Toni Negri– “afecta en profundidad a la misma reorganización de la producción a nivel mundial”. Cada vez más, añade Negri, los elementos “que están ligados a la circulación de mercancías y servicios inmateriales, a los problemas de la reproducción de la vida, pasan en efecto a ser centrales”²⁴.

Es así que el dominio de lo virtual, el *intersticio online* en que se constituye la red, define un territorio de experimentaciones de singular valor para poner a prueba algunos de los desafíos más interesantes de nuestro tiempo. El que afecta a las nuevas economías de consumo de los objetos y las producciones culturales, alteradas por los nuevos regímenes de distribución propiciados por las nuevas tecnologías de comunicación, es sin duda uno de ellos. Pero más importante todavía es el reto proyectado sobre el universo de la identidad, sobre el horizonte de los procesos constituyentes de socialidad y subjetivación. En un mundo en el que la necesidad de una vida propia²⁵ y auténtica se vuelve cada día más amenazada –y por tanto más acuciante– la activación de esos *dispositivos autorreflexivos de criticidad*, que las prácticas artísticas y culturales procuran, permiten desplegar procesos de resistencia efectiva frente a la eficacia homologadora y desautenticadora de las nuevas y altamente poderosas industrias del imaginario colectivo –vinculadas a los medios de masas. En ese contexto, y como otros territorios y mecanismos del *trabajo relacional*, la red vendría a reforzar nuestras posibilidades de articular formas versátiles y provisorias de comunidad. Constelaciones de unidades molares que vendrían en ello a expresar “*momentos de comunidad*”, la tensión de la experiencia compartida. Vectores específicos de la comunidad de intereses, experiencias, creencias o deseos, tendiendo momentáneas e inestables líneas de código establecidas en los flujos libres de la diferencia. No por tanto reivindicando alguna comunidad esencializable bajo la regulación de efectos homologables de la identidad –étnica, cultural, política: nada de estado o aún de individuo– sino induciendo contingentes comunidades fluctuantes reguladas tan sólo por la instantánea y efímera expresión de *efectos de diferencia*: comunidades trans-idénticas, mestizas, multiformes y pluriculturales desde su misma base. Constelaciones excéntricas y desjerarquizadas de pequeñas unidades diseminadas en un tejido capilar de vasos comunicantes.

²⁴ Ver nota 7, del capítulo “<nuevos*dispositivos_arte>”

²⁵ Es muy interesante respecto a esta cuestión la reflexión de Ulrich Beck. Véase por ejemplo Ulrich Beck, “Vivir nuestra propia vida en un mundo desbocado: individuación, globalización y política”, en *En el límite*, Giddens y Hutton eds., Tusquets, Barcelona, 2001.

En ese nuevo *espacio relacional*, horadado, constituido no tanto en sus nodos como en los intersticios que los distancian, la red aparecería entonces como el potencial (*no*)lugar idóneo para la renovada comparecencia de aquella que Bataille describía como “*la comunidad imposible*”: la eternamente retornante “*comunidad de los que no tienen comunidad*”²⁶. Una *comunidad* para la que seguramente no habría ya más “sujetos” o individuos –sino el mero circular fugaz de meros efectos transitivos de identidad inscritos en la experiencia compartida de su propia *incompletud*. En la fuerza de esa puesta en evidencia, también la red podría hacerse anuncio, si es que no *habitat* preciso, de “*la comunidad que viene*”. Forzándonos a despertar del delirio despotizador de un sistema ya milenario, ella podría entonces constituirse como su más tremenda pesadilla. Y por ello, y de paso, en el más dulce de nuestros sueños.

²⁶ Sobre la noción bataillana de “la comunidad imposible” como comunidad negativa, “comunidad de los que no tienen comunidad”, léase en particular el hermoso ensayo de Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Minuit, Paris, 1983.

FÁBRICAS DE IDENTIDAD. (RETÓRICAS DEL AUTORRETRATO)

Paradójicamente, la reconceptualización de la identidad como un *efecto*, es decir, como *producida o generada*, abre posibilidades de “capacidad de acción” que quedan insidiosamente excluidas por las posiciones que consideran que las categorías de identidad son fundacionales y fijas.

Judith Butler, *El género en disputa*¹.

The articulation between viewer and the viewed is thus conceptualized as an internal relation. Indeed, the two points in the circuit of articulation privileged here –the viewer and viewed- are seen as mutually constitutive. Each is implicated in the other; neither could exist without the other. The subject is, in part, formed subjectively through what and how its ‘sees’, how its ‘field of vision’ is constructed. In the same way, what is seen –the image and its meaning- is understood as not externally fixed, but relative to and implicated in the positions and schemas of interpretation which are brought to bear upon it. Visual discourses already have possible positions of interpretation (from which they ‘makes sense’) embedded in them, and the subjects bring their own subjective desires and capacities to the ‘text’ which enable them to take up positions of identification in relation to its meaning. It is this ‘little system’ (composed, as it were, of two interdependent but relatively autonomous moments) which ‘produces meaning’. It follows from this argument that ‘the meaning’ of the image cannot be seen as fixed, stable or univocal across time or cultures. Also, the subject itself is not a completed entity but something which is produced, through complex and unfinished processes which are both social and psychic –a subject-in-process.

Stuart Hall, *Visual Culture: the reader*²

Uno de los más inteligentes anuncios publicitarios de los últimos tiempos, –de Iberia, por qué no decirlo- explicaba cuál era el verdadero trabajo de la línea aérea: poner a millares de personas, de usuarios de sus servicios, “en contacto con su destino”. No ya volar de un lugar a otro o facilitar el desplazamiento de los ciudadanos por las ciudades de la tierra, sino sobre todo ayudar a cada cual a “encontrarse a sí mismo”. Por decirlo de otra forma: los suyos no serían viajes geográficos, territoriales, espacializados, sino, y sobre todo, viajes vitales, psíquicos (la *psicogeografía* expropiada al situacionismo, para beneficio de

¹ Judith Butler, 1990, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Mexico DF, 2001. p. 177.

² Jessica Evans & Stuart Hall (eds.), *Visual Culture: the reader*, SAGE, London, 1999. p. 310

su más odiado/temido vecino, la industria turística³). Viajes de cada uno hacia sí mismo, al reencuentro de su pasado irresuelto, su presente abismal o su futuro factible, (su adolescencia, su novio, sus años de universidad o su madre): trayectos interiores al proceso de construcción de la propia biografía (cada cual *volando en, o hacia, su “propia” historia*).

En realidad, una lectura poco ingenua de las retóricas de la nueva publicidad reconocería rápidamente que –como en el ejemplo que menciono- lo que en casi la totalidad de sus *juegos de imagen* se vende no son los “productos” que ellas anuncian: sino la específica potencia de construcción de biografía que en su mismo espacio –*fantasmático, imaginario*- se pone en acto. No se trata entonces de hacer deseable a lo lejos un tercer producto-mercancía (digamos, lo anunciado), sino de conseguir que el propio dispositivo-anuncio –el sistema imagen/música/texto que lo articula- se cargue de potenciales de identificación-deseo, capaces de concitar un efecto de reconocimiento en el perceptor. La necesidad que éste siente de proveerse de materiales efectivos en esa cada vez más ardua tarea (por inocua e improductiva en el fondo) que es el construirse a sí mismo hará el resto, y la compra de la mercancía asociada –siempre que uno pueda pagarse el capricho crecientemente costoso de *autohacerse*- caerá como por “efecto colateral”. Pero lo que se hace seductor en el anuncio, a lo que se dirige su efecto persuasivo, no es a mostrar las calidades propias del objeto tercero. Sino, primariamente, a autoseñalar (sin que se dé demasiada cuenta el anunciante, no vaya a ser que sospeche la verdad de la publicidad contemporánea: que sólo se anuncia a sí misma) la cantidad directa de identidad –el *coeficiente identitario*, diríamos- que se impulsa desde su propio espacio, en el propio dispositivo simbólico.

Los buenos anuncios, en efecto, únicamente se aluden a sí mismos: son publicidad de la publicidad, ejercicio de autorreferencia, metalengua y tautología (hasta un grado que el mismo Kosuth envidiaría). Ellos –y no ninguna línea aérea- son los que verdaderamente organizan esos pequeños pero efectivos *microviajes psíquicos* con destino a *la propia biografía*. Y eso porque ella, la biografía propia, es en efecto el valor más en alza en el mundo contemporáneo, el producto mejor vendido –y por cierto el que más escasea- en los tiempos del capitalismo globalizado. Como decía Ulrich Beck, nada hay que se desee tanto en las sociedades actuales como –de facto, lo que más falta- el tener “una vida propia”⁴.

#

Toda la megaindustria contemporánea de las imágenes –del imaginario, si lo prefieren- trabaja en esto. Imaginemos una red transestelar de *aerobiopuertos* interconectados: si el objetivo de ese expansivo rizoma fuera la aludida “organización mundial de los vuelos

³ Respecto a este secuestro de la psicogeografía por las industrias del turismo de aventura y cultural en las sociedades del capitalismo del entretenimiento, puede leerse el demoledor retrato que de la generación postsituacionista realiza Michel Houellebecq en *Plataforma*.

⁴ Ulrich Beck, “Vivir nuestra vida propia: individuación, globalización y política” en Anthony Giddes y Will Hutton (eds). *En el límite. La vida en el capitalismo global*, Tusquets, Barcelona, 2001.

psicogeográficos” entonces su herramienta de trabajo por excelencia no sería otra que la imagen, lo visual. Al respecto, la teoría crítica tiene aún mucho por hacer: de la misma forma que toda una tradición disciplinar –la de la crítica lingüística- ha mostrado cómo es en el curso de los *actos de habla* que tiene lugar el *ponerse* del sujeto –en-proceso- es preciso comenzar a realizar el mismo trabajo crítico en el ámbito de la imagen: mostrar cómo también en los *actos visuales* y en el curso de sus realizaciones –en los desarrollos efectivos de las retóricas de lo visual- se cumple también (y aún seguramente más, si recordamos/asumimos la inapelable teorización lacaniana de lo inaugural de la escopia en la regulación de la vida del sujeto) un similar efecto de *posición*, de constitución efectiva del sujeto-en-proceso precisamente en sus *actos de visión* (en el ver y ser visto).

De hecho, podríamos afirmar que esa nadería que llamamos *sujeto* no es otra cosa que el *efecto por excelencia* (por supuesto sin exclusión de ninguna de las muchas otras prácticas que también al respecto son constituyentes) de los *actos de representación*, de visionado y escopia, de su participación en las redes de intercambio –producción, consumo y circulación- de la imagen, de la visualidad. Aquí, sin embargo, la teoría crítica está marcada por un déficit, el que durante décadas ha mantenido su potencial restringido al reconocimiento de tales tipos de efectos únicamente en el ámbito de las prácticas discursivas, textuales. Hoy se hace por tanto urgente proceder a una extensión de ese proceso de reconocimiento de la retoricidad productiva (ilocucionaria o perlocutiva, diríamos con Austin/Searle) de los actos significantes al ámbito de la totalidad de las prácticas simbólicas, de representación.

No sólo las prácticas discursivas poseen en efecto una poderosa eficacia materializante –como ha mostrado Judith Butler- sino también la totalidad de las de representación, las de producción, consumo y distribución de imaginario. Así, se hace urgente abordar en nuestros días de modo decidido la crítica de la *retoricidad de lo visual*. Algo que, mal que bien, parece que los estudios de cultura visual han comenzado a realizar –con la dificultad de introducirse en un campo “protegido”, el de lo designado como “artístico”, en el que las presuposiciones de valor añadido restringen o condicionan epistemológica e ideológicamente estas posibilidades de ejercicio crítico.

#

Podríamos decir que en el ámbito de la producción discursiva “de calidad” –el antes llamado *campo literario*- el género que por excelencia permitía reconocer la *eficacia productora de subjetividad* de los *actos de habla* era –obviamente- la autobiografía (y quizás como su forma más desvelada el subgénero de la escritura epitafial⁵). Correlativamente, podemos sospechar que en el ámbito de la producción visual “de calidad” –el antes llamado el *campo artístico*- el género que por excelencia permitirá en paralelo reconocer “la *eficacia productora de subjetividad* de los *actos visuales*” será,

⁵ Sobre estos temas puede leerse Paul de Man “Autobiography as de-facement” en *The Rhetoric of romanticism* Columbia UP, NY, 1984; Nora

consecuente y lógicamente, *el autorretrato* –del que por cierto, y como más adelante intentaré mostrar, el retrato sería únicamente un subgénero.

Pero recordemos por un momento, antes de avanzar a la analítica de las retóricas del autorretrato, la estrategia enunciativa del relato autobiográfico, el recurso que gestiona toda la fuerza ilocucionaria de su discurso para justamente *producir* –en el sentido fuerte que se habla de la *performatividad*, del *poder materializante* del discurso- en su espacio un intenso *efecto de sujeto*. En la autobiografía –y más aún el epitafio, puesto que ahí es aún más obvio que el sujeto que habla no está se “produce” al sujeto en este sentido: que el enunciado que se dice en ella habla justamente de aquél que, se supone, produce el propio enunciado. El yo del que se habla no es ya entonces el yo interior al discurso, ficcional, sino la propia y supuesta condición de posibilidad eficiente de éste. La estrategia enunciativa consiste entonces en hacer coincidir esas dos entidades como si fueran una y la misma: aquella de la que el texto habla y aquella que lo produce, su emisor (o como decía Barthes el yo de la enunciación y el del enunciado). El resultado es un efecto de verdad, de realidad, añadido sobre ese yo “externo al discurso” y supuesto productor –en realidad es “el producto de”- del texto. La autobiografía es, en efecto, autoprodutiva: es el paradigma mismo del texto performativo, como tal productor de “realidad” –toda vez su producto es su propio presunto productor. En realidad todo texto, como operador de potencial performativo, es en primer lugar el productor del sujeto que lo enuncia: de él en efecto el texto es la más importante industria, la principal y más efectiva fábrica.

Pues *en realidad* la forma de ser de todo sujeto es justamente ésa (y bien precaria por cierto): no hay otra subjetividad que la inducida como efecto del lenguaje que, se supone, él enuncia. El único sujeto no meramente ficcional –extratextual- es siempre sujeto de la enunciación, el agente del habla –por eso sólo los escritores pueden llegar a tener verdadera (auto)biografía-. Como sujeto del enunciado él es tremendamente pobre en cuanto a su propia realidad –únicamente una ficción lingüística. En la medida que ella dice, a la vez que lo que dice, al que la dice, su efecto de retoricidad se refuerza en bucle alrededor de un principio de realidad del sujeto que la pronuncia. “Escribo, luego existo” podría ser el principio –*prosopopéyico*- de la autobiografía (y a través de ella el paradigma de toda forma del discurso): en ella el sujeto es dicho no como aquél de quien se habla, sino como el propio hablante, el propio agente del habla. Otro tanto en cuanto a la imagen.

#

Considerando lo dicho, podríamos defender –no sin cierta audacia, que los lectores sabrán disculpar- que el autorretrato es el género que mejor hereda las calidades del conceptualismo, en el sentido de obras que se autogeneran a través de –*disueltas en*- su propia analítica. Una obra como *Schema*, de Dan Graham, tiene su mejor trasunto en el espacio figural, no discursivo, justamente en su propio autorretrato (ese tan conocido de Dan frente a uno de sus célebres espejo-espía). Lo que se retrata no es ni un objeto del mundo (sólo en el autorretrato la fotografía/pintura se aleja del triste género del bodegón, de la “naturaleza muerta”) ni tampoco algún presunto “sujeto pre-existente” que la realizaría, sino a ese sujeto-en-obra que es precisamente el producto performativo del

propio *acto de visión*, de representación (de hecho la obra no es la fotografía como tal, sino el propio dispositivo reflexivo-producente de visión). Todo *sujeto* está en el espacio de la representación únicamente como efecto retórico (fantasmático) del propio poder materializante del *acto visionario*, visionante. La presencia del agente de la visión en su propio resultado (siendo que él mismo lo es de ésta) tiene siempre este efecto fantasmagórico-instituyente: Velázquez en *Las Meninas* o Jeff Wall en su revisión del retrato de la camarera de Manet. La “puesta en obra” del agenciador de la mirada es también puesta en evidencia del carácter constituyente de los actos de mirada –y al mismo tiempo del carácter no constituido del sujeto en cuanto preexistente a sus propias prácticas, a la constelación de sus propias acciones- ya sean éstas discursivas, contemplativas, representativas... *simbólicas* en última instancia.

#

La recuperación crítica del espacio del autorretrato en los tiempos de la imagen técnica (seguramente habría que puntualizar algo acerca de esta precisión, espero poder hacerlo más adelante) se cumple justamente a través de este esquematismo: no tanto el del autorretrato propiamente (excepto en cuanto que maquinación *performativa, ilocucionaria*) como el desmantelador de las presuposiciones de “esencialidad”, de preexistencia del sujeto a sus *actos de presencia* en el espacio de la representación. Las series de los *Film Stills* de Cindy Sherman son al respecto enormemente elucidadoras, tanto más cuanto que resultaría muy problemático tomarlas como “autorretratos”. ¿Por qué?: porque realmente no lo son –aunque siempre sea siempre “ella” la que aparece–. Son “retratos” pero sólo de uno mismo en tanto que *efecto*, en tanto que “producido”. Dicho de otra manera: porque lo que en ellas se muestra es precisamente el carácter no constituido del sujeto, o más precisamente su “hacerse” a través de los actos de representación. La imagen es puesta en evidencia como “fábrica de identidad”, como el espacio en el que el sujeto se constituye en el recorrido de “sus” representaciones, en la absorción de la sucesión de “sus” fantasmagorías. Como ella misma escribía, en efecto, “en el espacio de la representación *uno es siempre otro*”.

Pero el potencial evidenciador de la ilusoriedad del carácter constituido de la identidad no es en realidad patrimonio exclusivo del nuevo autorretrato-técnico: en realidad, y si por ejemplo miramos la series de autorretratos de Van Gogh, veremos que el autorretrato siempre ha mostrado lo contrario de lo que decía: no la existencia, sino la total *evanescencia* del autor. En efecto, y observada la serie, lo que se ve en ella no es sino el rastro de su continuo desaparecer (el del sujeto), lo que se muestra es *su darse como un sustraerse*, como un *estar en fuga*. Pues si en efecto quisiéramos encontrarle (al sujeto) en ese espacio de la representación –dónde únicamente habitan fantasmas, que esto no se olvide- no lo reconoceríamos ni en un rostro ni en otro, ni aún (con Derrida) en el dominio de la firma, sino acaso en la propia singularidad irreplicable del modo de la *escritura pictorial*, en la factura misma del mecanismo pringante (déjenme decirlo con un poquito de desprecio).

Es por esto que tiene sentido enfatizar la precisión hecha más arriba: en efecto la *imagen técnica* posee un efecto particularmente desmantelante en cuanto a la presencia del sujeto

en el espacio representado (por cuanto su factura no pertenece a nadie, no *consigna* identidad alguna). Si el único rastro que pudiera todavía avalar una consistencia del sujeto-como-autor estuviera precisamente en aquella singularidad manierista del estilo facturador, entonces podemos ver cómo la irrupción de la imagen técnica como capacitación anónima del acto de ver y dar a ver tiene una potencia añadida de defraudación de esas siempre vivas expectativas de esencialidad, de consistencia del sujeto en el dominio de la representación. A partir de ella, el *espacio del autorretrato* se abre como territorio de *otredad*, de constitución *en acto*, en puro proceso del yo como fabricado y por lo tanto como homologado al cualsea, al yo que es “ninguno y todos”, al *sujeto multitud*. El artista ya no es el “investidor” de energía identitaria y su poder ya no se reserva para sí mismo, o para los otros sólo como por *emanación*, como por empatía. Sino que en todo *acto de visión* (tanto más cuanto más protagonizado por un ojo maquinal, técnico) comparece un sujeto-en-proceso, allí mismo inducido –como puro efecto de la retoricidad de la visión. Ése es el salto que lleva de Van Gogh a Cindy Sherman, o aún del autorretrato al retrato como su subgénero. O para ser más exactos: de Van Gogh, y pasando por Cindy Sherman, a Thomas Ruff o, quizás, Nan Goldin.

#

Esta transición que en el ámbito de la producción artística se verifica por su mismo ejercicio de autorreflexión crítica se ve reforzada, como he señalado, por la irrupción y generalización de uso del dispositivo técnico de producción de imagen. El carácter evanescente del “sujeto-autor” y el producido del “sujeto-objeto”, del sujeto representado, encontrará en la aparición de un mecanismo perteneciente al ámbito de la cultura cotidiana –el *photomaton*– un refuerzo que definitivamente desestabilizará la historia del autorretrato, para resituar el núcleo intensivo de la operación inductora de subjetividad no tanto en el territorio de la “producción enunciativa” (que usurpado por la máquina técnica es “nadificado”, negado como gestor de autoría y por extensión de yoidad, de *subjección*) cuanto en el propio de la visualidad, del darse a ver y ser visto. Ése es en efecto (para poner el caso crucial y al mismo tiempo más universalizado durante los últimos 20 años, me refiero al “autorretrato” anónimo que uno se hace en el fotomatón) el momento en que el retrato absorbe los poderes constituyentes (de subjetividad) antes ostentados en exclusiva por la retórica del autorretrato.

Es ahí precisamente donde funciona toda la serie de los retratos-photomaton de Ruff: ellos son en efecto retratos –pero en cuanto cargados del potencial de autoconstitución del sujeto en la frontalidad de su darse a ver (como si en efecto estuviera frente a la máquina anónima introduciendo su moneda) se desvelan como lo que auténticamente son, autorretratos. Y como tales lo que muestran es precisamente la profunda anonimidad de un sujeto que se autoproduce única y evanescentemente en ese acto. El de darse a ver, el de ponerse a sí mismo para *ser contemplado*. Frente a frente una mirada que se les presta atónita e incrédula, por la propia inconsistencia del objeto que observa, no totalmente una naturaleza muerta pero tampoco ese espejo simbólico que (otrora, qué tiempos) constituía la promesa del artista como paradigma de un sujeto fuerte, egregio, instado de identidad esencial y eterna. En cambio, el testimonio de estos rostros inocuos, desvanecientes y mudos dice únicamente pasajereidad, contigencia, cualquieridad, constitución precaria en la propia

praxis del *darse a ver* como muestra y ejercicio del *estar ahí*. Apenas una *cuasipraxis* bajo cuyo régimen lo que se expresa es, justa y únicamente, la “*particularidad del cualsea*” –con expresión de Agamben. O, digamos, la representación del singular únicamente como portador de la (in)identidad de un cualquiera. En ello estos (auto)retratos de Ruff y los de las muchedumbres de Gursky revelan ser una y la misma cosa: retratos del *cualsea*, representaciones de *la multitud*.

#

No hay territorio de la autobiografía fuera del entorno de lo colectivo, de la *comunidad*. Toda la pregnancia de una *vida propia* se gesta en efecto en los cruces con *el otro*. Es esto seguramente lo que se evidencia en las series de Nan Goldin, particularmente en *La balada de la dependencia sexual*. Aunque no tomáramos en cuenta que en ella, en efecto, aparece cuando menos ocasionalmente la propia figura de la artista, deberíamos considerar la serie entera como una de autorretratos, y no sólo en el sentido en que venimos defendiendo que muy buena parte del retrato actual se realiza por absorción de la retórica de autorretrato, sino por ser retratos de ese entorno microcolectivo que la artista registra como unidad de convivencia, de definición de vida, de entrecruce experiencial fuertemente condicionado por la urdimbre espesada de los afectos y las pasiones, por la intensidad compartida de los lazos sexual-amorosos. Acaso sea ése en efecto el principal dominio en el que una economía de producción del sujeto –como tal “economía de producción”- puede acertar a singularizarse, a plegarse sobre un *punctum*, a constituirse como otra cosa que estructura genérica, universal, vacía y únicamente promotora de ese estado desértico y difuso que es el del *sujeto multitud*. El entramado febril del afectarse mutuo –ese ponerse en relación que constantemente hace crecer o decrecer las potencias de obrar, habrá que ponerse spinozista para no olvidar qué cosa son los afectos- es en efecto el registro en que por excelencia puede llegar a verificarse el modo del devenir sujeto como singularidad –si se quiere como irrevocable innumerabilidad de las posibilidades de juego que una estructura genérica y virtual –la de la *cualseidad*, si se quiere- ofrece en el espacio de ejecución de una trama efectiva de intercambios reales, concretos y efectivos (y entonces y por cierto siempre innumerables). Seguramente ello es lo que dota al registro de (*la vida de*) las pasiones de una cualidad por excelencia consituyente, haciendo que toda la “historia épica” de la vida de una subjetividad parezca decidirse sobre todo en este escenario de los innúmeros (*micro*) cruces que es el espacio de la pasionalidad –ese que Moraza llama de la “interpasión”. Toda la política del *Antiedipo* se aplicaba a ello: no tanto a oponer una estructura genérica contra otra, cuanto a asegurar que por debajo de aquella –que sólo produce un genérico, una virtualidad abstracta- se liberaba la proliferación de una infinidad ilimitada de posibilidades acechando –como multiplicidad que desborda en todas direcciones- en el incontenible rizoma que, de nuevo spinozistamente, la expresaría. Frente a la máquina totalizadora y homologadora entonces, esta eficiente proliferación de máquinas moleculares, de constelación y entrecruce de las energías afectivas, pasionales, que disponen un escenario alternativo –para la vida del () sujeto, para los procesos de construcción (id)entitaria- surcado de transversales, de líneas de deriva y fuga.

Déjenme terminar recordando lo que en alguna ocasión he descrito como “principio arquimédico” del nuevo “capitalismo de las identidades”, una ecuación teórica que definiría

su línea de flotación en el contraste entre lo que la “nueva fase” desaloja –todo el potencial de las viejas máquinas genéricas de producción de identidad, los viejos y anticuados programas esencialistas/fundacionalistas- y el volumen de (*efecto de*) identidad que en su desplazamiento el nuevo capitalismo logra inducir. Que éste, rendido en las manos de las nuevas industrias de la subjetividad, no produce la suficiente masa crítica parece obvio, y que ello sentencia las gigantomaquias –Las Guerras de Identidad, que ya han comenzado- a las que ya hemos empezado a asistir debería resultarlo también. Acaso frente a su doloroso absurdo sólo aquellas otras pequeñas (*micro*)políticas intensivas representen para nosotros una forma de esperanza –pequeña, pero obligada, para quien como nosotros siempre se negará a aceptar que, como se temía Lacan, “al final triunfará la religión”.

**TODAS LAS FIESTAS DEL FUTURO.
CULTURA Y JUVENTUD (S. 21)**

Para María, la infinita fiesta del futuro.

Y aquí está la clave de todo: como los adultos jamás elevan los ojos hacia la grandeza y la plenitud de sentido, su experiencia se convierte en el evangelio de los filisteos y les hace portavoces de la trivialidad de la vida. Los adultos no conciben que haya algo más allá de la experiencia; que existan valores –inexperimentables– a los que nosotros nos entregamos.

Walter Benjamin, *Metafísica de la juventud*.

And what costume shall the poor girl wear
To all tomorrow's parties
For Thursday's child is Sunday's clown
For whom none will go mourning.
A blackened shroud, a hand-me-down gown
Of rags and silks, a costume
Fit for one who sits and cries
For all tomorrow's parties

The Velvet Underground & Nico, *All tomorrow's parties*

El hombre es un invento reciente –sugería Foucault. ¿Cuándo se ha inventado al joven? ¿Es un invento más reciente aún, de este mismo comienzo de milenio, es in-inventable, es la proyección de algo que todavía, y necesariamente siempre, seguiría y seguirá... pendiente de inventar?

Podría ser: pero preferiría arriesgar una hipótesis genealógica más concreta, al menos por ahora: que el joven es –como *el hombre* lo fuera del Renacimiento y la Ilustración– un invento romántico. Ellos empezaron a pensar en serio, como horizontes primordiales del existir del hombre, la muerte, la poesía (*id est*: la música) y el deseo. Y ese entrecruce crucial es el joven. Werther es entonces el primer joven de la historia de la humanidad. La oleada de suicidios inspirados que siguió a su aparición fue el primer movimiento juvenil europeo (joven es quien se muere a tiempo –de no haber dejado de serlo). A fecha de hoy, es Kurt Cobain el último joven de que se ha oído hablar. Demasiado anhelo de vida, demasiada pasión de sentido, de verdad. Demasiado deseo de que la vida propia lo tenga todo, se diga en todas partes, se encuentre con todos sus otros –y los habite, diseminada en ellos. Demasiada tensión de ser y una disposición cero a consolarse con las soluciones pactadas. ¿Otro que recuerdo ahora?: Ian Curtis, antes de que estrenen la ridícula película

que de seguro preparan sobre su existencia. Jamás les harán justicia: un joven es una relación precisa e inexcusable con su propia interioridad –algo que cualquiera como él es capaz de percibir, pero ninguna cámara podría jamás narrar.

#

Es cierto que la contemporaneidad más reciente –el filo del inicio del siglo 21- sitúa al joven en un lugar de inédita relevancia. Hay mucho que decir al respecto –es un indicador clave de las transformaciones de nuestra época- pero lo primero que urge es alejar este creciente protagonismo de la óptica que el más elemental análisis socio-económico se apresuraría a aportar. Sin duda el devenir central del joven como figura de época –y de la juvenil entonces como forma mayor de la cultura en nuestro tiempo- tiene que ver con el ascenso de la juvenil como clase consumidora pudiente –y ello con un estado opulento de las sociedades del capitalismo del ocio que lo permite, por tanto. Sin que ese análisis deje de ser cierto, por supuesto, es necesario afinar la perspectiva. La indiscutida centralidad de la mirada joven sobre el mundo actual hunde su raíz principal en algo mucho más profundo e interesante: en el derrumbamiento generalizado de las certidumbres, en un trastorno tectónico de todos los cimientos que pretendían una comprensión global del mundo. Sin ella, todos jóvenes –es decir: todos desarmados frente a la comprensión de nuestro existir, todos a la intemperie de la vida, todos con todo por inventar. Y sólo ellos, por tanto, en su papel –el resto, fuera de lugar, incómodos, desplazados, condenados al sinsentido del jubileo anticipado o al patetismo del *lifting cultural*, de ser el que no se es.

Pero no hagamos de ese desplazamiento cuestión –no se trata de hablar de nosotros con respecto a ellos. Se trata de eludir cualquier paternalismo, cualquier posición de subrepticio desdén (incluso el del sobreelogio). Se trata de admitir, sin concesiones ni paliativos, la evidente superioridad de la cultura joven. Pero esto es casi un pleonasma: en realidad, hoy, digámoslo de una vez, sólo la joven es, auténticamente, cultura.

#

Una afirmación semejante exige, inmediatamente, argumentos. Me explicaré: quiero decir que los términos en que el sentido de la cultura está redefiniéndose hoy hace que efectivamente esa noción tienda a dejar de ser predicable de territorios, dominios, prácticas, inventarios disciplinares, vocabularios expresivos, sedimentos cognitivos... zonas varias que antes sí, con fundamento, llamábamos “cultura”. Si hablamos de operativos complejos eficaces para habitar el mundo, hay que decir que restan muy pocos –y que ellos se elevan en lugares que antes solo con condescendencia eran considerados culturales (habitualmente se les calificaba de subculturas). Asistimos ahora, en cambio, a una rebelión de esos programas menores, periferizados, en pleno asalto ahora de las Bastillas del (supuesto) saber. Se terminó esa principalidad de la cultura anciana, patrimonial, basada en la experiencia, la memoria y el asentamiento sedimental de lo ya sabido: ella carece de respuestas frente al mundo que tenemos, frente al que se viene encima. No es que la juvenil posea respuestas. Es que en ese carecer de alguna –ella se siente cómoda, en su sitio. Es el

mundo –en su refractaria inasequibilidad contemporánea- el que se ha hecho insultantemente joven, irresuelto, y toda la demanda que eso arroja señala al único sector de la población que no ha perdido la capacidad de ser sí mismo –en medio de esa devastación (de la inteligencia, de la capacidad de comprender). Como se dijo hace algún tiempo del surrealismo, puede ahora decirse de la cultura de juventud: ella representa la última instantánea de la inteligencia en el mundo.

#

He aquí por qué no me gusta hablar de adolescencia: porque ella se pretende determinar alrededor de un *no tener*, de un *no ser aún*; de una carencia, (por un adolecer). Pero ese es un supuesto falso, definido desde la posición que ocupa el que cree que ha llegado a colmarla, a dejarla atrás. Y eso es erróneo: el adolescente no se define en la falta, en la incompletud, siquiera en el interín de una transición –sino en la grandiosidad de una visión excesiva. Es él el que comprende en toda su profundidad la existencia, es él el que intuye en toda su demanda la dimensión de desafío que nombra el ser humanidad. El posterior acceder a una maduración del entendimiento no es otra cosa que una indignante sucesión deplorable de claudicaciones –el *aprendizaje de la decepción*. Nombrémosle entonces con ese otro título más noble –y doloroso para todo el que, conociendo su heráldica, palidece de envidia por haberlo ya perdido. *Joven*.

#

La totalidad de la juventud puede construirse alrededor de una sola imagen, de una única frase en una canción. Es el mundo completo concentrado en un punto complejo, que se carga de cuestión, que interpela al sistema en su totalidad. Puede que “mi mundo” (me gusta sonar wittgensteiniano) dudara en construirse alrededor de las imágenes en blanco y negro de los estudiantes lanzando piedras en las calles parisinas, alrededor de la joven embarazada que cantaba lo de las flores en el pelo en la película de Monterrey Pop, alrededor de la imagen extraviada de Neil Young en un picaporte de la portada interior de *Harvest*, en la presión que Lennon ejercía sus auriculares para encontrar el tono en que mantener, una y otra vez, *all you need is love* –qué importa. Puedo imaginarme igualmente una juventud construida alrededor de la imagen de un avión reventando una de las torres del WTC: no importa el objeto en sí mismo, el signo: sino el hecho de que en un punto dado el mundo entero se pliega sobre su corazón para hacerse inexcusable, para convertirse en sumario enigma. Si se lograra responder la (no)pregunta que ella contiene, si se lograra desentrañar el imaginario identificativo que allí se postula, entonces el interrogante de quién es uno mismo se iluminaría. Un mundo, el mundo, ese escalofriante desplegarse del tiempo en la punta siempre desplazada, siempre en fuga, que dibuja el filo huidizo del presente.

Toda juventud nombra esa terrible verdad: que la única densidad del mundo está siempre por venir (y si se expresa en algún lugar lo hace únicamente como contraluz de lo no dicho –que el sumatorio innumerable de lo que hay arroja como incógnita, como enigma- como plús indecidedo, como clinamen, como dirección de caída, como momento de fuerza de un

sistema *en equilibrio inestable*). Que no hay real *saber del mundo* –allí donde se mire hacia otro lugar que hacia delante, como lo hacía Rimbaud, el vidente.

A causa de ello, y no sólo potencialmente, todo joven es *el* mesías –una promesa viva de que el mundo está siendo salvado, ha sido salvado en él, será siempre salvado en sus infinitos avatares posibles- a cada instante.

#

Está en curso una transformación del sentido de la cultura en las sociedades actuales que hace que todo su antiguo significado *pasadista* se desvanezca en el aire. Podríamos describirlo como el devenir RAM de la cultura actual.

Hasta tiempos muy recientes, en efecto, el sentido de la cultura era la construcción de memorias de archivo, dispositivos ROM –memorias accesibles de lectura- que permitieran la salvaguarda del pasado, su sedimentarse como envío hacia nuestro presente. La cultura era primordialmente *mnemosyne*, fuerza de recuerdo, esa disposición básica que hacía que todas nuestras realizaciones pudieran leerse como el trabajo de “enanos a hombros de gigantes”. La cultura era el instrumento activo de esa presencia recurrente de los antepasados: era la fuerza de la tradición, su peso inercial proyectado en la construcción del presente.

Pero las nuevas culturas son únicamente dispositivos RAM, memorias de proceso –no sedimentales, no de archivo- no de reproducción. Cada vez la necesidad del archivo es menor, toda la información se encuentra en línea, es meramente operativa, horizontal. Todo dato relevante está activo en la propia mecánica operacional, en la programación que procesa. No hay tradición, no hay memoria –salvo la propia memoria activada de trabajo, de proceso. Y ella es una memoria sin imagen, una mera disposición lingüística, performacional, una especie de arquitectura espasmódica de unos y ceros, de síes y noes, que juega en todo momento su influencia inmediata. La fuerza que la mueve no es el recuerdo, la tensión de repetición de lo ya conocido. No hay figuras que la contengan –la tradición ya no es operativa, como fuerza genésica. Los nuevos signos se alumbran a sí mismos sin el recurso a cualesquiera formas ya conocidas, ni siquiera configuradas. La repetición de lo idéntico ya no es la estructura profunda de la forma de nuestra cultura –por fin comparece en la historia de la humanidad un modo de cultura que no trabaja bajo las figuras de la tradición, de la re-presentación, de la repetición de lo idéntico. En realidad, la idea de post-historia arraiga aquí con toda su fuerza. Hay una cultura naciente que no se constituye como instrumento de *reproducción de la vida* –de sus mundos y modos. Sino, pura y simplemente, como dispositivo de *producción*, como máquina efectiva de construcción activa de mundos de vida *nuevos*, inéditos. Para el futuro de la humanidad, todo está por construir. Podemos decirlo de dos formas: que la humanidad ingresa en un estadio posthistórico –o que nuestra cultura se está convirtiendo ineluctable y fulminantemente en herramienta ciega de habitación compulsivamente *joven* de la tierra. En dispositivo y memoria de proceso con grado cero de acceso a figuras estabilizadas que condicionen desde el pasado las formas de lo actual con alguna *compulsión de repetición*.

#

Esta característica –que hace de la producción el trabajo ciego de una maquinótica puramente intuitiva, carente de toda guía, de toda necesidad imitativa-reproductiva-repetitiva- otorga al joven un poder excepcional. Como el ICS –entendido como máquina no figural y puramente productiva- él sabe habérselas con esos estados puramente tensionales, definidos como abstractos juegos de fuerzas. Por eso, en realidad, el mundo del joven se relaciona siempre mal con la producción de imágenes –y lo hace en cambio con toda ventaja frente a operativos como la música, estrictamente abstractos, pasionales, geometrías puras del deseo que solo configuran una tensión de sentido en estado de suspensión levitada antes de aterrizar en formaciones identificables cualesquiera... (imágenes: lo figural en su relación con lo repetible).

Ese estado siempre desvaneciente –suspendido- de los imaginarios con que comparecen los músicos más puros: *Joy Division*, *Suede*, *Radiohead*, *Muse*... Toda música genuina resiste a lo figural, rechaza ser fijada. Y toda imagen es estado fijado, arquitectura congelada, grafo, signo. Mientras que toda música es una mera dirección de caída, más un evento –un “aconteciendo”- que un estado...

Ecuación: que como la cultura deviene RAM (dibujo abstracto sin dispositivo de archivación), la historia de la humanidad cae en manos de la juventud (y se perfila como construcción de futuro, nunca más como reproducción de pasado). Corolario: que los nuevos imaginarios encuentran en las arquitecturas tensionales abstractas (la musical o la afectiva como modelos) sus geometrías –cayendo en cambio en desuso los potenciales de lo figural (la repetición, la fijación de los signos en esquemas de identidad).

#

Todas las contemporáneas ingenierías del *_self* (las tecnologías del cuerpo, la biogenética, las multiplicadas posibilidades de la cirugía estética, toda la industria del aspecto, la moda, la cosmetología, las bioquímicas y las ciberdelias) están creando un territorio de juventud expandido. Los estudios de demografía contemporáneos postulan un envejecimiento creciente de la población en las sociedades más avanzadas. Sin embargo esa tesis, que en términos absolutos (de edad media de la población) es irrefutable, no tiene en cuenta la ampliación del espacio definible como “juventud”. En primer lugar, está el territorio que poco a poco la juventud le arranca –en una operación mefistofélica, mediante la que se gana “tiempo”, a cambio de “alma”, identidad constituida- a la madurez, a la vejez. La expectativa de vida media en las nuevas sociedades se amplía constantemente, pero lo hace acompañada de demandas de calidad –que suponen no una prolongación del tramo de madurez, y mucho menos el de ancianidad, sino del de juventud. Incluso la nueva tercera edad es concebida (por todas las industrias del sujeto, el turismo cultural, la ingeniería de la experiencia) como segunda juventud –ni siquiera como madurez prolongada. A nadie le

interesa retrasar la edad de jubilación, sino al contrario, precipitarla y acceder cuanto antes a ese estado de privilegiada segunda juventud en que se constituye la nueva tercera edad. Es el estado de “madurez”, de responsabilidad, el que tiende a indefectiblemente acortarse, en beneficio de estados de juventud expandidos, que se ponen a sí mismos como posibilidad en cualquier momento de la vida del sujeto, cualquiera sea la hora en sus relojes biológicos: también aquí (como en cuanto al sexo o la definición del género) la biología deja de ser un condicionante absoluto. Los territorios de definición de la experiencia son virtuales y pertenecen por entero al orden de lo simbólico –al cruce y la negociación que lo imaginario es capaz de mantener con ese, cada vez más desvanecido, registro que llamaríamos... lo *real*.

#

También por el otro lado –quiero decir, por el lado de la infancia/adolescencia- se prolonga el periodo de juventud. Digamos que se accede a ella –antes. El dominio de la infancia es cada vez más corto: los relatos formativos y la relación con modos de comprensión del mundo que caracterizan a la infancia se suspenden antes. La época de los cuentos infantiles deja rápidamente paso a una relación con producciones discursivas y prácticas (deporte, sexualización creciente de los imaginarios, cultura del ocio temprana, de la música para adolescentes e incluso preadolescentes, clubs *light*...) que podemos identificar como de juventud –el niño y el adolescente son rápidamente invocados por una cultura que está omnipresente, en todos los escaparates, que hace permanente presencia (la cultura Nike, digamos). Sus imaginarios de identificación son apresuradamente juveniles: difícilmente un niño de ocho años negocia todavía ecuaciones de reconocimiento en la oferta del Disney Channel o Cartoon Networks: sus imaginarios de identificación los encuentra en teleseries de adolescentes curtidos o toda la subcultura de la consola, de Lara Croft a *Final Fantasy* (con imaginarios que se corresponden más con una cultura de juventud, sexualizada en sentidos muy explícitos, que con la narración fabulada de modelos morales del mundo). Cada vez más, cada vez antes, el niño-adolescente es un sujeto invocado a reconocerse atravesado por las tensiones que definen la existencia como interrogación, como enigma, bajo una compulsión irrenunciable de autenticidad, de sentido –como *joven*.

#

Pero detrás y alrededor y por encima de todo ello, hay una expansión definitiva del territorio de juventud, y que concierne a la totalidad de la vida psíquica contemporánea: el hecho de que los nuevos sujetos de conocimiento y experiencia se constituyen como mecanismos lábiles, inestables, incapaces de ostentar un grado de consistencia en sí mismos (un nivel de recursividad) elevado. El nuevo sujeto se encuentra continuamente sometido a una infinidad de movilidades (movilidades territoriales, físicas, sociales, económicas, de clase y creencias, afectivas...) que le dificultan enormemente consolidarse como una identidad estable. Las viejas Mega-máquinas de producción de socialidad –Estado, Tierra, Patria, Religión, Familia...- que tradicionalmente asumían el encargo de producir al sujeto en un contexto de identificación sólido, se derrumban como viejos dinosaurios de otro tiempo, viendo su papel desplazado y suplantado por nuevas maquinarias micro,

generadoras de efectos de identidad puramente provisoria y continuamente revisada, o por mecanismos de identificación –logos, industrias del imaginario colectivo- banales, inestables. Eso convierte a las nuestras en “sociedades de riesgo” al decir de Ulrich Beck, sociedades de la inseguridad en las que el sujeto carece de estructuras firmes y estables que soporten su existencia, enfrentando de continuo el desafío de su construcción permanente. Bajo esa perspectiva, el del joven se convierte en el modo de ser paradigmático del sujeto contemporáneo. Como respuesta a sus demandas, emerge y crece imparablemente una nueva industria orientada justamente a proporcionarle al sujeto esos instrumentos de autoconstrucción, toda una industria de la subjetividad, del espíritu, cuya tarea se define en el orden del trabajo inmaterial –la producción de sentido y pasión, de efectos de significado y deseo- del trabajo afectivo e intelectual –que define el nuevo estatuto del capitalismo avanzado en los términos de un capitalismo cultural.

Pues es en efecto la producción cultural la que asume todas las responsabilidades en cuanto a los procesos de subjetivación, de producción de identidad y su inscripción en contextos colectivos, de comunidad. Ese papel y creciente protagonismo adquirido por las industrias culturales –en su fusión imparable con las del entretenimiento y el ocio- politiza radicalmente sus espacios, haciendo buena la convicción de Negri según la cual la nueva tarea política se plantea alrededor de un escenario principal: el de la reproducción social, de los mundos de vida. Si el joven (entendido como sujeto sometido al proceso de su autoproducción) se convierte bajo esta perspectiva no sólo en nuevo protagonista de la historia, sino también en único sujeto potencialmente revolucionario, podemos también afirmar que las prácticas artísticas –como dispositivos de construcción crítica de subjetividad y socialidad, de experiencia y comunidad- se constituyen en su más importante instrumento, en la más efectiva (cuando menos potencialmente) de las armas revolucionarias imaginables.

#

En silogismo deductivo:

A. Que el emerger del capitalismo cultural dinamita las viejas fortalezas constitutivas de argumentos fuertes de identidad. Ergo, las sociedades contemporáneas se constituyen como sociedades de riesgo, para las que todo devenir sujeto es un trabajo –justamente el trabajo de devenir, de llegar a serlo. Ergo, que el joven se alza como paradigma de todo modo de ser contemporáneo del sujeto –ya que él es justamente el que es “no siendo”.

B. Que ese mismo emerger del capitalismo cultural desplaza los potenciales (y las responsabilidades) de construcción de identidad hacia las industrias culturales. Ergo, que el arte se ve recargado con una nueva responsabilidad política definida alrededor del trabajo inmaterial –la producción de deseo y concepto, de significado y emotividad–: construir dispositivos de comunidad y experiencia que posibiliten la inscripción y la crítica del efecto de construcción de identidad inducido por la eficacia de las nuevas, y crecientemente asentadas, industrias de la subjetividad.

#

Retruécano con que un artista joven participó en una Muestra de Arte Joven, hace algunos años: “No soy artista, y mucho menos joven”.

Hoy, y sin negarle agudeza al aforismo, podríamos afirmar con toda seriedad su reverso: sólo puede serse artista si se es joven (Joyce en la intuición). Y por inversión, también verdadera: sólo puede serse joven, si se es artista.

#

Convendría alejar cualquier identificación fácil entre juventud y banalidad –de hecho, esa es la razón por la que no comparto utilizar el término “subculturas juveniles”. Sin duda las industrias del ocio y el entretenimiento y el consumo cultural encuentran en el público juvenil un sector fácil (en tanto su demanda de *devenir* es candente): pero la relación del joven con sus objetos es cualquier cosa menos superficial. Al contrario, su demanda sobre ellos excede cualquier disposición a la complacencia –es más bien el estadio adulto el que se constituye alrededor de una claudicación, de una aceptación a organizar su existencia bajo su imperio (un imperio trivial). Tiene razón por tanto Benjamin al situar el estatuto de la juventud en relación a la expectativa de plenitud de sentido, en relación a una grandeza incomparada de los valores, en el rechazo de la trivialidad de la experiencia. En última instancia, es el adulto el que se conforma con *el mundo que hay* –en su extrema insuficiencia. Por contra, el joven proyecta una exigencia siempre mayor, definida a $n+1$, inconformable. Su horizonte se construye justamente en la percepción de la infinitud de lo posible –y su aproximación al efecto concreto (el objeto concreto, el sujeto concreto, la persona, la vida elegida, el mundo habitado, el singular elegido) proyecta esa expectativa de reconocer en ello la presencia de la serie, del infinito virtual al que pertenece, del universo en el que encuentra su sentido, y que a través de cada singularidad específica *se expresa...*

#

Tres escenarios –para terminar- en los que esta proyección del virtual infinito de lo posible en el singular concreto se especifica, se encarna –como escenarios característicos de la vida de la juventud, de su cultura propia: el rostro (como dimensión cuerpo del nombre propio), la experiencia amorosa y la fiesta, como escena de la comunidad.

El primero, el rostro –no hay escenario tan escrutado en el arte contemporáneo que mira a la juventud. Esa mirada plana y frontal –característica tanto de aquellas primeras fotografías-fotomatón de Thomas Ruff, como de las más recientes de Rineke Dijkstra- muestra al joven enfrentado al escenario de una identidad no alcanzada, sometida a la enorme tensión de un mundo en el que todos los argumentos de expresión diferencial estabilizada han sido barridos, bajo la presente *orientación de la realidad a las masas*. Esos rostros jóvenes son momentos de oscilación entre la inexpresividad absoluta del *aún-no-haber-llegado-a-ser* uno, sometidos todos al extravío en la muchedumbre muda de la masa, y la vocación de serlos todos, la pasión de ser un absoluto, la serie. El momento del rostro

joven es el de la carencia de rasgos, de gesto propio, es el cero de afirmación. Pero ese cero –que dice carencia de nombre propio– es al mismo tiempo tensión de virtualidad, reconocimiento en la serie: no ser nadie y ser el cualsea sin nombre, la afirmación de la serie completa en el cero. Ese rostro vacío es a la vez cualquier rostro posible: todas las posibilidades de la *apariencia producida* (el maquillaje, el corte de pelo, tatuajes y piercings, etc.) acaecen como perfectamente asumidas, posibles. El rostro es un laboratorio de experimentaciones abierto, todo gesto, toda modulación del aspecto, comparece como una posibilidad (entre otras muchas): el rasgo no es todavía memoria encarnada del gesto, no es sedimentación, sino tensión de futuro, recorrido de la singularidad por el espacio múltiple que la inscribe, pasión de multiplicidad. El rostro del joven no es afirmación cerrada, sino anuncio de posibilidades, trazado de la identidad que especula su proyecto en las señas de la diferencia, afirmación de la multiplicidad indeclinada en el escrutarse del yo como dominio también del otro, de todos los otros –allí donde la voz “legión”, y a la vez “nadie”, dice su nombre propio como nombre de comunidad, el único que conviene a ese estadio embriagado del sujeto que se pierde en el reconocimiento de su propia contingencia, en la experiencia inquietante de su propia innecesidad –y, negándose a construir contra ella parapetos y certezas falsificadoras, mira de frente al abismo en que (su propia aventura) se anega y profundiza, como misterio, como promesa, como enigma.

#

Segundo escenario, por excelencia suyo, del joven: el escenario del deseo, el de la pasión amorosa. Para el joven ése es el escenario definitorio, propio: en él mide todas su fuerzas y siente todos los reclamos. La construcción de su economía de afectos pone en juego la arquitectura singularizada que organiza su modo particular de recorrer todos los órdenes de lo simbólico, las negociaciones de lo real con los potenciales de su imaginario. Es un territorio en el que, de nuevo, el joven se mueve a placer, justamente porque se trata de una economía abstracta, que trabaja sobre variables, operadores mudos y ecuaciones virtuales. Lo singularísimo vuelve aquí a encontrarse con la ecuación universal, con la figura tectónica. El esquema articulador del deseo, las leyes que regulan y administran su regulación, chocan con una percepción que intuye la dimensión ilimitada de la estructura: ninguna constricción es vivida sino como imposición despótica digna de todo el desprecio, de toda rebeldía y de un ejercicio transgresor sin límites. La universalidad que alienta en esa intuición de lo ilimitado –*new skin for the old ceremony*– reclama la travesía de la transgresión: cualquier ley figural choca con ese momento puramente tensional que define su apasionado estado –no ya su amor, sino su deseo de amar/y ser amad@. Ninguna figura precisa colma ese requerimiento, sino como expresión y momento de la serie. El amado, la amada, es siempre la totalidad de los objetos del deseo que aparecen al otro lado de la imposición de la norma edípica, de la triangulación que somete el deseo al imperio de la repetición (“*many loved before us/ I know that we’re not new...*”, canta Cohen). Atraído por el abismo de la posibilidad infinita el joven ama en cada una de sus elecciones también todas las otras, todas las no realizadas. Es eso, precisamente, lo que en primer lugar hace de su aventura un episodio tan inolvidable, un trance de embriaguez tan exquisito. Pero también lo que perfila como un dios amante –nadie objeto de ese deseo que se proyecta sobre la serie infinita puede resistir su tentación, pese al indelimitable riesgo que comporta al joven que sabe entregarse a esa dulzura incomparable.

#

Tercer y último escenario: la fiesta –ese lugar en el que la construcción de la experiencia se cumple por inmersión indiferenciada en lo colectivo, en la comunidad- en esa comunidad perfecta y contingente que se abraza y disemina para siempre en el momento infinito de una noche –la noche más perfecta de nuestras vidas, de todas las vidas. La perfecta singularidad irreplicable de esa fiesta –compartida con nuestros similares, con esos otros con que, en su extrema e idéntica a la nuestra contingencia, nos reconocemos- merece y reclama, como la canción del embriagado Zaratustra, eternidad, perfecta y absoluta eternidad. La eternidad de un tiempo pleno que se expande en la lograda conquista de un único y perfecto tiempo-ahora, de un instante que para siempre ya se ha convertido en eterno –en su extrema efimeridad. Una eternidad colmada con haber sido una vez, si lo ha sido intensamente. Si hemos estado en aquellas fiestas, sí, estamos invitados (por Nico, cantando todavía con la Velvet) a todas las del futuro. Su tiempo es el de todos nosotros, en esa enigmática forma de la *comunidad que viene* cuya construcción, se ha dicho, sería en efecto la tarea política de nuestra generación. Y qué podría decirles: apasiona ver el modo lúcido en que ella, de espaldas a un mundo de cegueras tan ostensibles, es enfrentada, día a día, por quienes sólo hacia delante miran, por quienes todo el futuro poseen, por aquellos para quienes el significado de la cultura no es otro que el de la expresión de esa tensión incandescente hacia un orden tan ineludible de valores, anhelos y expectativas que sólo el intuirlo hace saltar nuestras lágrimas por el recuerdo de lo que –quizás hace tiempo, quizás todavía- amamos llegar a ser, y la potencia con que radicalmente nos negamos –entonces y quizás para siempre- a conformarnos... con siquiera un ápice menos.

LO HAS VISTO YA TODO, NO HAY NADA MÁS QUE VER...**(SOBRE BAILANDO EN LA OSCURIDAD, DE LARS VON TRIER)**

I've seen it all, I've seen the willow-trees,
 I've seen my land on the first day of peace,
 I've seen a friend killed by a friend,
 And lives that were over before they were spent.
 I've seen what I was I know what I'll be
 I've seen it all there is no more to see!
 [...]
 You've seen it all and all you have seen
 Is there to review on your own little screen
 The light and the dark, the big and the small
 Just keep in mind you need no more at all
 You've seen what you were and know what you'll be
 You've seen it all you don't need to see!

Björk, *I've seen it all.*

Nada que ver, nada que ver. No la torre Eiffel, no el Empire State, no la gran muralla china o las grandes cataratas, no los grandes lagos, no los grandes mares. Acaso esos pequeños gestos –la mano del abuelo jugando con mi pelo, la casa que compartiré con mi marido– acaso esa cosas pequeñas que se cuentan entre nuestras favoritas... Pero ni siquiera ellas hacen que la visión se nos imponga necesaria: Selma, nos avisa, puede pasar sin ello, sin todo ello.

Posee la memoria, posee el conocimiento de lo parecido, la intuición proyectiva de lo *visto*. Y sobre todo posee lo que todos y cualquiera de nosotros: la fatiga enorme de la representación, ese gran escepticismo que hoy declara silenciosamente a nuestros oídos su definitiva innecesidad, la de lo visible, la de lo *representado*.

Si se mira bien, se hace evidente que esa dramática escena en que Selma reconoce estar perdiendo la vista no es un ejercicio de conmiseración, renuncia, consolación o autocomplacencia: sino toda una declaración de principios. Quizás navegar sea preciso, pero *ver* no es necesario. Vivir sí, vivir sí: pero la vida ya no depende de poder asistir a su representación. Ninguno de esos grandes –o pequeños– espectáculos que la humanidad ha levantado como prueba de su existir más amado, más intenso –merecen nuestra nostalgia. Sí, son hermosos, para Selma todo lo humano es amable, ciertamente amable. Pero ni ello, ni todo aquello que una naturaleza anterior a la factura del hombre habría preparado para llenar nuestros ojos de maravilla y fascinación, nada de todo ello reclamaría nuestra nostalgia. Lo real, el vivir, está, definitivamente, a *este lado de las imágenes*.

Selma –pero no dudemos que Selma es más que Selma: como poco es el *sistema von Trier*, quizás incluso Occidente, el *sistema Occidente*- sabe que está perdiendo la vista, la capacidad de *conocer por imágenes*. Acaso, sí, llega el momento de conocer al mundo por caricia, por tacto, por resonancia, *musicalmente*... Acaso, sí, la declaración de principios que aquí se hace expresa una inflexión de gran alcance: toma su partido frente al anunciado fin de *la era de la imagen del mundo*, la clausura del tiempo obscuro, exhibicionista, de las apariencias desnudas, de los simulacros vacíos, del universo poblado de los espectáculos. Frente a todo ello, la programática pobreza de recursos con que Selma (Trier) se aproxima al mundo, como *por contacto y por inmediatez*, como quien sólo conoce cuando baila, como quien recorre tapeando con su baile de claqué la tierra entera, ese modo extraño de representación que se enuncia y *se produce* como la música, por pulsión, por *rozamiento* –¿representa el sonido de la ola al romper sobre la tierra la forma de los infinitos granos de arena sacudidos, empujados? ¿cómo si no las máquinas cantan?- es el único que aún puede cautivarnos.

La ceguera de Selma –cuenta Trier- no estaba inicialmente contemplada en el guión. Sin embargo, era necesario llegar a ella, para que la película pudiera hablar de *sí misma*, del cine y su estatuto actual, del arte y su estatuto actual, de la imagen y su estatuto actual. Era necesaria la ceguera para seguir expresando, a la vez, una cierta toma de partido por el cine, por la cultura, una cierta política de la representación. Era necesario, sí, llegar a la *ceguera* para que la película hablara de todos nosotros, de *nuestra era*...

#

El plan de consistencia de la película se expande, en todo momento, en direcciones bifurcadas. El sistema divide de continuo lo que muestra en dos mitades, es un sistema exhaustivamente dualista. El mundo de la música frente al de la imagen. El de la vida de todos frente a la negra muerte, esa siempre de nadie. El de la bondad amable de Selma frente al mundo del mal que crece a su alrededor. El de lo real frente al de los sueños, el fantasma o la fantasía. El de la falsificación de los hechos por las interpretaciones frente a una mudez que, más allá de la ceguera, exige que las cosas sean sólo *lo que son*, lo que ya *han sido*. Pero sobre todo esas dos economías de la pasión, transcritas en dos sintaxis cinematográficas opuestas, radicalmente distantes. El espectador sabe muy bien que está sometido en todo momento a la tensión de esa polaridad extremada: no ya porque asiste a dos ritmos de relato, a dos niveles de enunciación, radicalmente diferenciados. Más allá, él mismo se convierte en un pantógrafo de ese voluptuoso subibaja de las intensidades, de esos noche y día alternados hasta el dolor de la felicidad absoluta y la más profunda desdicha, la más extrema tristeza. Por supuesto esta sabiduría es común a todo el hacer del melodrama, pero en *Bailar en la oscuridad* el propio sentir del espectador es convertido en teatro de la representación. Sometido al saber hacer de una ingeniería de los afectos depuradísima, el corazón mismo del que mira es convertido en pantalla –él mismo es esa “pequeña pantalla en que todo lo visto se reproduce” a la que canta Björk- del relato, el suceder de esas dos *economías del mundo* tiene en los ojos del espectador su mejor sismógrafo. Quiero decir que al igual que Selma es capaz de encontrar su camino por el roce sordo del rail en su bota –y a través de ese tacto conocer el mundo, *todo lo que de él*

necesita saber- también cualquiera de nosotros podría *ver* la película entera mirando únicamente a los ojos de cualquiera de sus espectadores. Lo que en la película se narra es también *visible* en sus economías –la de cada uno de nosotros, allí sentados–de aliento, en sus respiraciones, en los encogimientos y expansiones de su (nuestro) pecho, de las musculaturas secretas del alma, de las glándulas segregadoras de todo su cuerpo, en su surtir continuo de adrenalinas y otros líquidos anímicos.

#

Como quiera que sea, esa presentación dualista, polar extremada, no excluye la existencia de seres intermedios, pobladores transicionales de ambos mundos, habitantes del límite, trazadores o destrazadores de un borde que, en su juego, se vuelve blando, poroso, provocando que lo separado se invada mutuamente, se desborde mutuamente. Están Jeff y Kathy,

o la carcelera, que pueblan a la vez el mundo puro de Selma –su mundo innegociado- y el mundo de todos los otros, el de las complicidades que instauran el mal, lo falso. Están también esos sonidos cualquiera, cada vez más escasos, que actuando como *shifters* del paraíso nos permiten deslizarnos desde una sintaxis fílmica a otra, desde el mundo helado de la prisión y lo triste extremo de la desdicha fatal a la felicidad absoluta, esos mensajeros que como el Hermes de los olímpicos se asoman al mundo “real” de Selma para invocarla y abducirla al de sus fantasías.

Hasta cierto punto, el cine mismo –el arte mismo, la producción simbólica- es un ser de este tipo, un ente transicional, un deslizador, un abductor efectivo que prepara transversales por las que nada se queda donde estaba, sino que fluye en su dirección opuesta. Es difícil imaginar una producción cultural –en tiempos recientes- que de una manera tan explícita se ponga a sí misma y en ella a su contraria: quiero decir, que sea tan capaz de escrutar su zona de sombra y mostrarla al lado (el de Trier es radicalmente cine/anticine - arte/antiarte - autor/antiautor ...), como habitante de su interior mismo. Podríamos pensar que se nos muestra a veces el sistema Trier –el programa *Dogma*- y a veces su antítesis –el musical, Hollywood, la fantasía de un mundo de los afectos perfecto, narrado con una sintaxis totalmente efectista, cosmética, exquisitamente producida. Pero nos equivocáramos si no viéramos que ese segundo mundo está ahí también *afirmado*, que en cierta forma *Dogma* crece también en su contrario, en ese presupuesto para el que el cine no es ya solo testimonio y deconstrucción del *real*, sino también producción liberada de fantasía. No sabría decir si hegelianamente, o quizás lacanianamente –ese nudo borromeo que enlaza real, simbólico e imaginario en un plano de möbius único–, el sistema Trier alcanza su más interesante definición en el momento en que el *dogmatismo* que pone en eficacia se evidencia inexcluyente, predispuesto a transcurrir –y sin que eso signifique concesión alguna- por todas las economías, por todas las sintaxis.

En cierta forma, no podría ser de otro modo: no es pensable ningún realismo auténtico que no produzca la anticipación crítica de toda la inmensa dimensión que cualquier *real* excluye. Ningún materialismo sería radical sin dar cuenta del mundo entero del espíritu

–del fantasma, del deseo y sus economías- ni habría narración de lo que ocurre en este mundo si excluyera lo que se produce en ese supuesto otro, si no mostrara su absoluto pertenecer a éste. El mundo de la fantasía de Selma es, en efecto, “de este mundo”, demasiado de este mundo –como lo es por supuesto y totalmente el cine o la misma cultura, un “dato antropológico” entre otros. No hay entonces, tampoco, dos sintaxis, dos modos de la narración, dos sistemas: sino uno mismo que cuenta –sin añadido otro que aquello que ya está ahí y simplemente es puesto en evidencia, señalado sin truculencia alguna- lo que pasa a este lado y al otro –del ojo, del sujeto quizás. Esas escenas mágicas, de ambiente coreografiado, no son en efecto más que planos todavía cámara al hombro (100 cámaras al hombro, esta vez) –del espacio de los sueños diurnos, de las memorias activas, de las fantasías *reales* del sujeto: tan reales o *de este mundo*, sí, como el trabajo, las conversaciones nocturnas, el juicio o la muerte.

Como quiera que sea, parece preciso aún mostrar el abismo que separa esos dos mundos contiguos, mutuamente anidados, aunque sólo sea por dar testimonio del desgarramiento que su afirmación conjunta supone. Ninguna complacencia con el mundo *que hay*, aún nos es imposible creer en forma alguna de arte que no exprese la brutal distancia que se abre entre el mundo que nos es dado en su dramática insuficiencia y ese mundo posible que comparece no ya como pura antítesis crítica, sino también como fantasía enunciativa de un *otro*, como narración anticipada de un mundo posible mucho más allá de la empobrecida moneda falsa que la realidad nos entrega como única forma efectivamente dada de darse *la vida*. Selma es un ser transicional e inquietante, sí, pero no porque habite una zona liminar entre ambos mundos: sino porque afirma incondicionalmente su radical pertenecerse mutuo. Ese es precisamente el crimen por el que es “ajusticiada”.

#

Me atrevería a decir que ese inapelable acontecimiento que es la muerte final de Selma, en tanto que socialmente “concebida”, decidida y ejecutada, desbanca cualesquiera otras posibles dimensiones significantes del film, para hacer de la película y del propio personaje de Selma sobre todo una gran fabulación contemporánea alrededor de la cuestión de *lo moral* –en sus relaciones tanto con el existir individual (y su cesación, por supuesto) como, y sobre todo, con el inscribirse de esa existencia en un espacio social, colectivo, políticamente connotado. Sin con ello hacer buenas banalidades tan facilonas y vacías como esa tantas veces oída de que *Bailando en la oscuridad* representa una crítica radical del *american way of life* –la crítica de cine es a veces tan simplona y estulta como la de arte lo es habitualmente- lo cierto es que la enorme fuerza política de esta película es seguramente su cualidad más profunda, más escalofriante.

Selma es una extraña especie de encarnación del *bien* –y yo diría que lo es sobre todo porque en su visión del otro está excluida cualquier forma del odio, del resentimiento. Trier alude al personaje del cuento “Corazón de Oro” como principal inspirador de su guión. Selma es ese corazón de oro, y lo es justamente por su incapacidad para ver en el otro alguna encarnación del mal. Ni siquiera cuando la inmoralidad del amigo, su incapacidad para cumplir una promesa, respetar la ley que representa o resolver el trenzado de mentiras en que su vida se ha anegado, ni siquiera cuando todo ello amenaza de manera terrible la

vida de Selma y sus propósitos más queridos, ni siquiera entonces parece capaz de odio. Debemos creerla cuando en el juicio asegura que ha matado a Bill *porque él se lo pidió*, para ayudarlo a escapar de la falsedad en que su vida se había desgastado. La coreografía que sigue a la terrible escena del asesinato no es otra cosa que el verídico retrato del orden moral desde el que ella aún sigue percibiendo el mundo. Tiene en sus brazos a un amigo aún amado, y llora su pérdida. Pero sobre todo llora lo que ha hecho necesaria esa pérdida, lo que ha hecho inevitable su muerte. Selma sabe perfectamente que una economía de necesidad ha presidido todo lo acontecido en décimas de segundo –Selma es tan punki como Spinoza cuando arrojaba moscas a las telas de araña para ver cómo lo necesario se cumplía... *fortuitamente*. Hasta cierto punto, ese desenlace (y todo lo que va a venir) estaba ya contenido en el secreto que habían compartido: lo que podría hacerle sentir odio por él solo puede por tanto ser para ella objeto de amor, de amistad, de piedad –es el resultado de haber compartido comprensión mutua, de haber participado con él en *comunidad*.

Ella desde entonces conocía a Bill por entero, poseía su secreto, entendía la constelación de circunstancias que le iban a mover a hacer lo que haría, lo que ya había hecho. Como entiende a su carcelera, como quiere conocer y entender *quién es* cada uno que le rodea –y es por ello que cualquiera la siente como el ser más bondadoso y amable que ha conocido jamás. La bondad de Selma es, sobre todo, conocimiento de que un ser humano es *el efecto de una constelación de situaciones*, de circunstancias, su construcción específica. Como ella, como Selma, cada uno es un destino, un sistema que tiene todos sus movimientos de futuro –escritos en su economía de presente (eso es justamente lo que ella canta que le permite ahorrarse *ver* hacia el futuro). La enorme lección moral de Selma no está por tanto relacionada con valores, con leyes establecidas o programas por realizar: sino que es el resultado de la puesta en eficacia de una economía *de la* visión, es el resultado de un cierto *ver*. Desde él, Selma se niega a participar del conflicto de las interpretaciones, de las perspectivas –por eso el juicio es una farsa. A diferencia de los habituales films sobre juicios injustos, Trier no trata de poner en evidencia que las “falsas” interpretaciones pueden triunfar sobre otras supuestamente más “verdaderas” –y con ello deslegitimar al sistema como eventual condenador de presuntos inocentes–, sino mostrar que tan pronto como lo humano se introduce en ese régimen –tan pronto como *el otro* es tratado como interpretación en eventual conflicto con la propia- se pierde la posibilidad de un real encuentro y conocimiento cómplice, como sistema y destino que puede devenir común. Selma se mueve en un mundo en el que los sujetos no están ya y de hecho constituidos, sino que resultan del efecto de su roce mutuo, de su participación en un espacio de comunidad. Para ella, un *otro* no es sino una ocasión de expansión, de crecimiento, de producción de afectos, una zona en la que compartir, un operador de amistad, una ocasión de *don* –su empeño en contar su descubrimiento de que las máquinas tocan mágica música es del orden de esta generosidad extrema, por ejemplo, y por ello cualquiera que es tocado por ese relato sabe que es tocado por el poder desvelado de lo profundamente simbólico, del derroche antropológico absoluto. Cuando le preguntan por el comunismo –y su respuesta le cuesta el añadido de un agravante muy perjudicial en el juicio, justamente cuando lo que funciona es el conflicto de las interpretaciones, al que ella se niega a entrar- ella sólo puede responder: *compartir es hermoso*.

Bailar en la oscuridad es entonces, y todavía, una película acerca del destino –del *fatum*: todavía es una gran tragedia, la amenaza de un peligro abstracto de cumplimiento seguro planea en todo momento sobre la película, desde la primera escena de la fábrica- es todavía y quizás primeramente una película acerca de cómo lo fortuito está llamado a ocurrir –por constelación, por sistema de reciprocidades, por el formar órdenes de remisión mutua todo aquello que coparticipa de un mismo espacio de acontecimiento. Pero también es, y por lo mismo, una película acerca de *lo común*, de la vida en común, y de cómo es en ella donde se cumple ese destino ineludible de las vidas particulares, de los sujetos singulares –en tanto lo son de deseo y saber, de pasión y pensamiento. Lo que he llamado *la fuerza política de esta película* radica justamente ahí: en la precisión con que se pone en evidencia la mutua construcción del existir –y cómo es en la operación de esta construcción de lo común en la que se juega todo el significado del ser *humano*.

La intervención de Selma es, en cierto sentido, *óptica* –trae otro tipo de visión, opuesto a esa conjugación pactada de las miradas, de las interpretaciones. Arriesgándose a la ceguera –a un saber del mundo que ha renunciado a la representación- Selma escribe su destino fatal por una decisión de orden político, profundamente moral, que se refiere a su modo de entender y participar lo común, un modo de entender que en última instancia implica la toma de partido por un cierto régimen *del conocer*. Hasta cierto punto, su revolucionario gesto político es al mismo tiempo gnoseológico y *óptico*. Como la de Spinoza, la mirada revolucionaria de Trier apunta a una transformación que es del orden de la ciudad, de lo común, pero también del orden del conocer, pues se refiere a *un modo del ver*. *Dogma* era ya una toma de partido *política* por un cierto *régimen de opticidad*, y en *Bailar en la oscuridad* esa toma de partido tiene dos soluciones: una, metafórica, en lo que representa Selma deviniendo ciega y apostando por un régimen de conocimiento que repudia la especularidad absoluta, el imperio generalizado de lo ocular, del espectáculo; y dos, mecánica, en ese dispositivo óptico fascinante que, un punto más allá o más acá de la cámara al hombro, transcribe la especie de panóptico multifacetado universal que sería la mirada misma de la *comunidad*, de lo común, de la ciudad de los sujetos constelados: las 100 cámaras trabajando simultáneamente, construyendo esa mirada envuelta y circular, como de ojo de 100 facetas, como de conciencia de mil individuos, como de mirada de las infinitas estirpes.

Hasta cierto punto es esa forma de opticalidad política la que es sentada en el banquillo y sometida a juicio. El juicio a Selma es también un juicio (autojuicio) a Trier, ese padre fantaseado (el musical) que aparece y niega a Selma está negando también la filiación fabulada del trabajo de Trier en el musical hollywoodiense. Pero a la postre, el jurado de este modo de mirar –y mostrar- no está en aquella sala, y ni siquiera en las 100 cámaras que la invaden y construyen, sino seguramente en los ojos infinitos de los espectadores en que ella se cumple y se prolonga, sin final, sin escena “última”.

Selma hace profesión de fe en esa contigüidad *cuasi mística* de la vida más allá de la muerte, en ese imposible final –que es de orden *teológico-político*, por supuesto. Ese imposible final –Selma siempre se marchó de la sala *una escena antes*- que la arranca de las manos de la negra muerte para hacerla prolongarse en los infinitos alientos contenidos en que su existir se difumina, se desborda. Acaso esa puesta en escena de una muerte sacrificial por colegiación, por inscripción política en un orden de comunidad –era

ciertamente inevitable. Pero acaso su sentido final no era otro que mostrarla vencible –que nadie olvide el epitafio (la *escritura póstuma*) que le añade Trier a su película: esa escena no es *la última*- precisamente en ese mismo espacio, el de lo común, ese espacio que articula la sala misma de cine –la de la ejecución- como territorio de cumplimiento de esa definitiva suspensión del teatro de la representación en su celebración colectiva.

En los alientos suspendidos de todos nosotros, quienes la vemos morir así, bailando en la oscuridad definitiva pero amando todavía la vida con una fuerza inmensurable, el suyo se insufla y desborda, se extiende infinito, suspendido y esperando encontrar alguno otro sobre el que caer, sobre el que reposar. Quizás nuestro propio espíritu como transitivo del suyo, ése que así pulsado, tiembla y vibra como hoja frágil sobre la que ha caído una gota de lluvia que, por su parte, solo espera ser llorada también hacia *abajo* de nuevo, cayendo, quizás hacia la tierra –pero derramándose entretanto de hoja en hoja, de sujeto en sujeto, de voz en voz, de ojo en ojo, de vida en vida.

REDEFINICIÓN DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS (S. 21)*

1. No existen más los “artistas”, como tal. Tan sólo hay productores, gente que produce. Tampoco hay propiamente “autores”, cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas. Incluso cuando decimos que *sólo hay productores* sentimos la necesidad de hacer una puntualización: hay productores, sí, pero también ellos (nosotros) mismos son en cierta forma “productos”.

El propio trabajo, la actividad que lo concreta, es en realidad el que *nos produce*. Quizás incluso podríamos decir que nuestro trabajo (el intelectual, el inmaterial, el trabajo simbólico) tiene que ver básicamente con la producción de gente, gente como nosotros mismos. No preexistimos (nadie preexiste) en punto alguno a esa producción. La cuestión de la *identidad egregia* del autor o su condición es una cuestión definitivamente trasnochada.

2. La figura del *artista* vive en tiempo prestado. Nutrida por fantasías e imaginarios pertenecientes a otros ordenamientos antropológicos, el conjunto de distanciamientos e inclusiones que prefiguran su lugar social, asignándole una cierta cuota restante de poder totémico, ya no hace al caso. Quienquiera se sitúe hoy por hoy bajo advocaciones semejantes cae de lleno o en la ingenuidad más culpable o en el cinismo más hipócrita.

3. No existen «obras de arte». Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural, y juegan papeles específicos en relación a los *sujetos de experiencia*. Pero no tienen que ver con la producción de objetos particulares, sino únicamente con la impulsión pública de ciertos efectos circulatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos,

* La primera versión de este manifiesto fue redactada para la obra de La Société Anonyme del mismo título (LSA47) difundida a través de internet. <http://www.aleph-arts.org/lisa/lisa47> La Société Anonyme es un grupo de artistas y teóricos de composición variable, fundado en 1990 y dedicado específicamente a investigar y desarrollar experimentalmente las relaciones entre las prácticas artísticas y el pensamiento crítico.

afectivos...

4. Por más de una razón deberíamos asemejar el trabajo del arte al del sueño: es una producción que induce formaciones de superficie que expresan, que traducen aproximadamente, un estado descompensado de energías. Lo esencial en ellas es no es la forma o apariencia que adquieren en un instante dado: sino el campo de intensidades –o sea, el diferencial de potenciales- en que se efectúan.

5. Esa producción nunca debe confundirse con objeto o forma alguna: es un operador que se introduce con eficacia en algún sistema dado, desestabilizando la ecuación de equilibrio que lo gobierna. Pero tampoco conviene hacer mitología al respecto. El modo en que esta desestabilización opera es algo muy parecido a la introducción de un mero *clinamen*, algo tan elemental y frecuente como lo que posibilita que dos gotas de lluvia cayendo a la vez desde la misma nube y hacia la misma tierra tengan la capacidad de, en algún punto de sus trayectorias relativas, chocar –conocerse, digamos.

6. Describir a las actuales como «sociedades del conocimiento» –o, incluso más, como «sociedades del capitalismo cultural»- sólo es válido a condición de no olvidar hasta qué punto su constitución se realiza, precisamente, sobre la consagración exaltada de la estulticia, de la ignorancia. Asumamos no obstante que cualesquiera de esas figuras no son más que un grado de las otras –quizás su grado cero. Y admitamos en consecuencia denominar a las nuestras «sociedades del conocimiento» o del «capitalismo cultural» –pero siempre bajo la observancia rigurosa de esa cláusula cuantitativa, gradualizada, y precisamente hacia lo más bajo. Queremos decir: siempre que pueda entenderse que como tales sociedades del conocimiento las contemporáneas podrían de hecho caracterizarse, con el mayor de los aciertos, como «sociedades del (escasísimo) conocimiento» o incluso como «sociedades del capitalismo (in)cultural...».

7. El trabajo del arte ya no más tiene que ver con la representación. ¿Alguien pensaría que el del sueño –ese que induce un «contenido aparente» en quien revive el «latente», o lo cuenta por la mañana- tiene que ver con la «re-presentación»? ¿De qué?

Negativo: el trabajo del sueño expresa una economía de las fuerzas, una tensión de las energías, una disposición de la distribución diferencial: es una *melodía* del deseo, nunca su *pintura*; es *presencia*, nunca *re-presentación*. Ese modo del trabajo que llamamos artístico debe a partir de ahora consagrarse a un producir similar –en la esfera del acontecimiento, de la *presencia*: nunca más en la de la representación. No queda nada digno que representar, no queda dignidad alguna reivindicable en la tarea del representar. Ya no es sólo aquello de «no cometer la indignidad de hablar por otro» sino que ningún signo, efecto, objeto, figura, ninguna entidad o existente, puede pretender dignidad alguna si su trabajo es única o principalmente valer *por otro*, representarle...

8. No existen este mundo y *el otro*. El arte no puede seguir reivindicando habitar una esfera autónoma, un dominio separado. Ni siquiera para argumentar la operación «superadora» de su estatuto escindido. La clase de los objetos es única, todos ellos gozan del mismo calibrado y adolecen de la misma carencia «objetiva» de fantasmalidad. Si el trabajo del arte tiene todavía que ver con el «fantasma», con la circulación de las ideas (en su

inconcreción característica) y la productividad del sentido o las energías deseantes (en su difusión magnificante), empieza a ser hora de no confundir ese halo con nada apegado a la materialidad de algún orden de «objetos específicos».

9. Las transformaciones de las sociedades actuales determinan la completa inadecuación del régimen actualmente hegemónico de circulación pública de la producción artística. Esto en lo que se refiere de modo particular a dos circunstancias: 1. el deslizamiento del significativo visual hacia el territorio de la imagen movimiento –y la consiguiente obsolescencia creciente de los dispositivos espacializados de organización de la recepción, de los modos de la expectación; y 2. la misma espureidad de cualquier requerimiento de objetualización determinada.

No sólo que mucha de la energía resultante de una práctica artística cualquiera no requiere culminarse o concretarse en objeto *único* alguno. Sino, y ni siquiera ya, en *objeto multiplicado* alguno.

Para las nuevas prácticas no es ya que carezca por completo de sentido hablar de original –ni siquiera lo tiene hablar de las copias (como no lo tiene hablar de copias cumplido el tránsito del disco hacia el MP3). El tiempo en que el régimen de circulación pública de los productos resultantes de las prácticas artísticas se refería a algún tipo de «objetos» está, por completo, cumplido y acabado.

10. En las sociedades del siglo 21, el arte no se expondrá. Se producirá y distribuirá, *se difundirá*.

11. Sólo en tanto el modo característico de la experiencia artística es en las sociedades modernas asociado a una experiencia de *objeto*, la cuestión de la *propiedad* de dicho objeto se torna pertinente (cuando hablamos de artes plásticas). No lo es ya, por ejemplo, si habláramos de la experiencia de lo musical, lo teatral, lo literario o lo cinematográfico –no es relevante en ellas quién sea el propietario de una partitura o quién de un guión. Este hecho condiciona de modo decisivo dos articulaciones principales en relación a la forma social de la experiencia artística moderna: primera, el modo de su *mercado*, la organización de su *economía* particular (enfocada a la circulación de *objetos* suplementados por una plusvalía muy específicamente asociada al valor artístico: la *obra de arte* como *mercancía*); y segunda, el modo de su patrimonialización (asociada necesaria y consecuentemente a modos del *coleccionismo*).

12. Cuanto más las nuevas prácticas artísticas se alejen en sus objetivos de la *producción de objeto*, tanto menos pertinentes se apareceran tales articulaciones tradicionales de su *mercado* y su *coleccionismo*. Los intentos adaptativos de los viejos formatos de economía artística –fundados en el intercambio de *mercancías de valor artístico* y en su *coleccionismo*, privado o público- resultan crecientemente inadecuados para las nuevas prácticas, que reclaman ser resituadas en el entorno de una economía terciarizada y con un sector de servicios expandido (hasta abarcar la producción inmaterial, simbólica).

13. En las sociedades del siglo 21 el artista no percibirá sus ingresos de la plusvalía que se asocie a la mercantización de los objetos producto de su trabajo, sino que percibirá unos derechos asociados a la circulación pública de las cantidades de concepto y afecto que su

trabajo inmaterial genere (será un *generador de riqueza inmaterial*, no el primer eslabón en una cadena de *comercio de mercancías suntuarias*). La nueva economía del arte no entenderá más al artista como productor de mercancías específicas destinadas a los circuitos del lujo en las economías de la opulencia, sino como un generador de contenidos específicos destinados a su *difusión social*.

14. La función de la institución-Arte como coleccionista, y en función de ella garante de patrimonialización pública de la mercancía artística, tenderá entonces a desaparecer, tan pronto como las prácticas artísticas abandonen la producción de objetos como instancias de mediación irrevocablemente necesarias para la circulación pública de las ideas y los afectos. En las sociedades del siglo 21 no será ni necesario –ni casi posible– coleccionar obras de arte (como es ya casi espurio coleccionar cine o música) y la función de las instituciones públicas respecto a las nuevas prácticas, con vistas a garantizar su inscripción en lo público, será más bien la de promover u optimizar en entornos protegidos la circulación social de aquellos contenidos que el libre mercado de las *industrias culturales* desestimaría en su regulación interesada por la *ley de la audiencia*.

15. Nos interesa investigar la inadecuación creciente de los antiguos dispositivos espacializados de articulación de la recepción social de las prácticas artísticas (museos, galerías de arte...). Pero no porque sea nuestro interés mantenernos instalados en la lógica antitética entre arte e institución-Arte; esa lógica nos resulta manida hasta el hastío y vaciada de cualquier potencial efectivo: quienes insisten en definirse con respecto a ella caen de inmediato en el polo de lo exhaustivamente institucionalizado, pues éste justamente se escribe bajo la figura de esta lógica. No entonces por tal razón sino más bien porque en la exacerbación de ese momento de inadecuación creciente, tanto las prácticas artísticas como la institución que regula su inscripción social se ven obligadas a *evolucionar*.

16. Toca evolucionar, sí. Basta de darle cuerda a la fabulación negativista que no hace más que anclar la forma de las prácticas en un pasado bloqueado, autocomplacido en la irresolubilidad paradójica de su lógica antitética. Nada que tenga la forma de la negación calculada de sí misma hace otra cosa que preparar indisimuladamente la coartada del *compromiso cumplido* anticipando el momento de su absorción integrada.

17. La que describiríamos como lógica antitética de la institución-Arte (es decir: la característica de la formación del espíritu objetivo que heredamos como pasado constituyente, la herencia de *lo moderno*) tiene esta forma: que para ser arte debe precisamente negar serlo, que para entrar en la institución-Arte debe precisamente aparentar (y adoptar el tono más convincente posible al respecto) que la pone en cuestión, que la rebasa, que la excede, que la desborda.

18. La que describiríamos como trasnochada lógica antitética de la obra tiene una estructura similar, la de un *si es no es*. Si no se le reconocía arte reclamará venir a serlo (lógica del *readymade*, de los *otros* comportamientos, de las actividades *otras*). Si se le reconoce serlo, deberá entonces serle negado algún valor en esa condición (lógica del pronunciamiento *antiartístico*).

19. El tiempo de esta «lógica generacional» –pues muy pronto deja de ser una mera *lógica de la falsa conciencia* para resolverse en una *economía de la evolución* presidida por la gobernación de un principio adaptativo, tipo «selección natural»- ese tiempo toca a su fin. El que quiera presentarse a sí mismo como otra cosa que coro repetidor de un academicismo prefijado, que se invente un estribillo menos complaciente que el de la expresión antitética. Fin de juego para la *herencia Duchamp*.

20. El trabajo que realiza el productor artístico se sitúa en la órbita de cualquier otra actividad, de la *actividad cualsea*. Es, como todo el resto del trabajo que realizan cualesquiera otros ciudadanos, una mera actividad productiva y su espacio de inscripción no es otro que el dominio público, el espacio social, definido por los actos de intercambio. Nos guste o no, en las sociedades actuales este espacio se encuentra exhaustivamente prefigurado por la actividad económico-productiva, bajo cuya administración se decide la forma reglada de todo intercambio social.

21. El arte ha dejado de pertenecer al orden de una economía simbólica presidida por las figuras antropológicas del derroche, de la sobreproducción. El artista contemporáneo no puede aceptar seguir oficiando de chamán de la tribu, de *liberado* en las nuevas formas del *potlach* contemporáneo. En las nuevas economías de la *falsa opulencia sostenida* el artista no puede aceptar que su práctica se inscriba de ninguna manera en los registros de forma actualizada alguna del *lujo*.

22. La transformación de las nuevas sociedades sitúa en primer plano el trabajo inmaterial, la producción de sentido y afectividad, el trabajo intelectual y pasional. El desafío más importante que las prácticas artísticas contemporáneas enfrentan apunta a redefinir su papel antropológico en relación a este gran desplazamiento.

23. La vieja circunscripción de la idea del trabajo a la economía productiva y la producción de objeto está quedando patentemente obsoleta, y no sólo por el desproporcionado mayor peso que la economía financiera y de la pura circulación de capitales está adquiriendo en las nuevas sociedades, sino también por el hecho de que la producción inmaterial y la circulación del sentido, de la información, se están convirtiendo en las modalidades de intercambio más importantes en las sociedades emergentes.

24. Quizás lo más característico de las nuevas sociedades es en efecto su transformación estructural en cuanto a las relaciones de producción, su *terciarización*. En las sociedades del postfordismo, la parte más importante del trabajo que se realiza ya no tiene por objeto la producción de bienes materiales, sino que se orienta a la producción intelectual y afectiva, a alimentar nuestras necesidades de sentido y deseo, de significado y placer. Al mismo tiempo, también el consumo de bienes inmateriales, cuya circulación está regulada por las industrias culturales definitivamente fundidas con las del ocio y la comunicación, está tendiendo a convertirse también en el modo principal del consumo.

La consecuencia es que la centralidad antes ocupada en cuanto a la generación de riqueza por la posesión del capital bascula ahora hacia la posesión de la *propiedad intelectual*, objeto principal de la nueva reordenación del sistema capitalista. Las prácticas artísticas deben encontrar su lugar en relación a todos estos procesos de transformación.

25. La propiedad intelectual y el derecho de autor, como tales, se van a convertir en el caballo de batalla principal de este recentramiento contemporáneo de las relaciones de producción. Las figuras del plagiarismo utópico o la sindicación de la autoría –cuya mejor eficacia se ha ejemplarizado hoy en el terreno del software libre- suponen al respecto puntas de lanza de una gran estrategia por desplegar que dirija su política a la generación de los dispositivos y agenciamientos que permitan la libre circulación y el acceso universal a la información, modificando definitivamente al respecto la relación entre productores y utilizadores.

Se impone superar el esquema verticalizado *emisores a receptores* para establecer una economía radial y desjerarquizada de *usuarios*, un *rizoma de utilizadores* –actualizando la fórmula utópica de la *comunidad de productores de medios*.

26. Es preciso encontrar fórmulas que simultáneamente respeten el derecho de autor y el derecho colectivo de acceso público libre y abierto a la totalidad de los saberes y las prácticas de producción simbólica, revisando de forma profunda el concepto de *propiedad intelectual*. El que manejamos viene heredado de un tiempo en que las nociones de identidad, autoría y propiedad se asentaban en presupuestos *juridico-bio-religiosos*, y no, como ahora deben replantearse, en función de consideraciones de orden *bio-tecno-político*.

27. El recentramiento que trae el trabajo inmaterial al centro operacional mismo de las nuevas economías supone una gran transformación: todo el espectro de una producción que antes era considerada «superestructural» ha pasado a convertirse en la parte nuclear del *comercio antropológico* contemporáneo.

28. Si las nuevas sociedades pueden hoy ser definidas como *sociedades del trabajo inmaterial*, sociedades del conocimiento, hay que reconocer entonces que a las prácticas de producción simbólica –a las actividades orientadas a la producción, transmisión y circulación en el dominio público de los afectos y los conceptos (los deseos y los significados, los pensamientos y las pasiones)- les incumbe en ellas un papel protagonista, absoluta y seriamente prioritario. El *artista como productor* ya no opera en ellas como una figura simbólico-totémica, sino como un genuino participante en los intercambios sociales –de producción intelectual y producción deseante.

29. Primera responsabilidad: la adquirida en cuanto a la producción de formas de socialización e individuación. Los viejos mecanismos de la reproducción social –la familia, la educación, la religión, la patria... todos los antiguos dispositivos articuladores de relatos de reonomimient, las maquinarias abstractas productoras de elementos de identificación a través de la adhesión tácita a un sistema complejo de creencias implícitas o explicitadas- han dejado de funcionar como tales, y el encargo de proporcionarle al sujeto en su proceso de construcción herramientas de reconocimiento o identificación ha sido cedido, o desplazado, hacia agencias mucho más lábiles y flexibles, en las que el peso del «imaginario» visual circulante capaz de devenir-colectivo es decisivo.

El poder de la imagen, de la «cultura visual» al respecto es casi absoluto y los productores de esa «cultura visual» harían bien en conocer y asumir la desmesurada importancia que ella ha adquirido, y en consecuencia, su creciente responsabilidad (una

responsabilidad para la que, todo debe ser dicho, no siempre se encuentran suficientemente preparados).

30. Por tres vías diferentes las nuevas prácticas artísticas están asumiendo esa responsabilidad. En primer lugar, por la vía de la *narración*. La utilización de la imagen-técnica y la imagen-movimiento, en su capacidad para expandirse en un tiempo-interno de relato, multiplica las posibilidades de la generación de *narrativas*. En segundo lugar, por la vía de la generación de acontecimientos, eventos, por la producción de *situaciones*. Mas allá de la idea de *performance* –y por supuesto mucho más allá de la de *instalación*– el artista actual trabaja en la generación de contextos de encuentro directo, en la *producción* específica de micro-situaciones de socialización. La tercera vía es una variante de ésta segunda: cuando esa producción de espacios conversacionales, de socialización de la experiencia, no se produce en el espacio físico, sino en el virtual, mediante la generación de una *mediación*.

El *artista como productor* es a) un generador de narrativas de reconocimiento mutuo; b) un inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia; y c) un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública.

31. El *artista como productor* interviene, cada vez más, en el *tiempo real* del dominio de la experiencia, no en el del tiempo diferido de la *representación*. Esto se hace tanto más indiscutible cuanto más entendamos el *tiempo real* en términos de tiempo de sincronización de la experiencia, tiempo compartido y de encuentro entre los sujetos de conocimiento y pasión. Cada vez más, el artista es un productor de *directo*...

32. Segunda gran responsabilidad del productor artístico en las sociedades actuales: la que le concierne en relación al proceso de «estetización» difusa del mundo contemporáneo sin el que el nuevo capitalismo no sería pensable. Si el efecto del capitalismo industrial sobre el sistema de los objetos (y por ende sobre el sistema de necesidades, y el de las relaciones) fue su transformación generalizada a la forma de la mercancía, podría decirse que el efecto más característico del capitalismo postindustrial es la estetización generalizada de tal mercancía, la transformación de ésta (y por ende del sistema de necesidades, y el de las relaciones, sometido por tanto a una segunda metamorfosis) a su forma estetizada. Lo que preside en efecto la circulación social actual de objetos, bienes y relaciones, no es ya el valor de uso que podamos asociarles ni aún el valor de cambio: sino, y por encima de todo, su valor *estético*, la promesa que contiene de una vida más *intensa*, más *interiormente rica*.

33. La religión de nuestro tiempo se llama: *justificación estética de la existencia* –cumplida bajo una forma evidentemente abaratada, trivial– si se compara con su diseño en el programa romántico o su aquilatamiento en Nietzsche. Su efecto supone la realización de nuestro tiempo como *tiempo del nihilismo culminado* –pero de nuevo a precio de saldo, como de segunda mano.

34. Los mecanismos sociales de reconocimiento y diferenciación, de socialización y subjetivación, de pertenencia a un grupo social y *distinción* dentro de él, se hacen reposar por encima de todo en el valor *estetizado*, y es la carga de éste que el nuevo capitalismo añade a objetos y relaciones, *materiales o inmateriales*, la que determina su nuevo valor

social. Tanto más en un mundo globalizado, en el que la circulación de bienes, formas y mercancías trasciende cualquier frontera y entorno geo-bio-político de identificación específico: en este mundo globalizado de señas de identidad extraviadas, las necesidades de implementar esos mecanismos de producción de identidad y diferenciación crecen exponencialmente.

35. El trabajo que al respecto concierne a las prácticas artísticas tiene entonces que ver con la *producción de imaginario en las sociedades del trabajo inmaterial*. A nivel genérico, ideológico, éste se aboca a 1.la implementación de imaginarios alternativos a los dominantes en el proceso de globalización y 2.la aproximación crítica a los mecanismos y modos de producción de representación propios de las industrias culturales y del entretenimiento.

36. Lo que está en juego en las nuevas sociedades del capitalismo avanzado es el proceso mediante el que se va a decidir cuáles son y cuáles van a ser los mecanismos y aparatos de subjetivación y socialización que se van a constituir en hegemónicos, cuáles los dispositivos y maquinarias abstractas y molares mediante las que se va a articular la inscripción social de los sujetos, los agenciamientos efectivos mediante los que nos aventuraremos de ahora en adelante al proceso de devenir ciudadanos, miembros de un cuerpo social.

Es preciso intervenir en esa dinámica, reconociendo la dimensión *altamente política* que comporta.

37. Resistir al efecto de desintensificación, empobrecimiento cualitativo y expropiación de lo auténtico de la experiencia que caracteriza a su gestión por las industrias del espectáculo puede ser el *leit motiv* de una *nueva política*. Una nueva política que frente al desorbitado potencial que poseen las industrias contemporáneas del imaginario pueda ser capaz de agenciar líneas de resistencia y modos de producción alternativa de los procesos de socialización y subjetivación.

Acaso en esa tarea –la de esa *nueva política* definida en *la era del trabajo inmaterial*- las prácticas artísticas lograrán encontrar, en un proceso de transformación de las sociedades actuales que tiende a convertirlas en meros instrumentos de legitimación –cuando no en triviales generadoras de *bibelots de lujo* para las nuevas economías inmateriales- sus mejores argumentos de futuro, su más alto desafío –o cuando menos una buena razón de ser en este recién estrenado siglo.